



С. Г. БОЧАРОВ

**СЮЖЕТЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

**СЛОВО ТЕОРИИ
И СЛОВО ПОЭЗИИ**

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
КАК ЛИТЕРАТУРА**



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



С. Г. БОЧАРОВ

СЮЖЕТЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва 1999

Бочаров С. Г.

Б 72 Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.

ISBN 5-88766-037-6

Книга сложилась из работ, написанных за последние 10 лет (все написано после выхода последней книги автора «О художественных мирах», 1985). Сквозная тема книги сформулирована ее заглавием. «Сюжеты русской литературы» – это действия и события, совершившиеся в пространстве русской литературы главным образом XIX века, но и нашего столетия тоже; магистральные сверхсюжеты, смысловые линии, пересекающие это пространство. «Пушкин – Гоголь – Достоевский» – тема-название первой части книги – главный сюжет столетия на верховном уровне связи и смены ее центральных имен. Контакты и отношения между такими произведениями, как «Евгений Онегин», «Повесть Белкина», «Нос», «Шинель», «Бедные люди», «Бесы», «Братья Карамазовы», и образуют сюжеты, развивающиеся в поле целой литературы. В статьях, образующих эту первую и главную часть книги, ставятся такие общие темы, как «История литературы *sub specie* Священной истории» (статья «Холод, стыд и свобода»), понимание Пушкина русской мыслью от Гоголя и Достоевского до Андрея Синаевского и Андрея Битова («Из истории понимания Пушкина»). Трем главным именам в этой части аккомпанируют присутствующие также в ее статьях Баратынский, Языков, Аполлон Григорьев, Константин Леонтьев.

Последнему имени посвящена персональная вторая часть книги – леонтьевская: «Леонтьев – Толстой – Достоевский». Ее основная тема – замечательная литературная теория Леонтьева, содержащая пророческие для будущей теории литературы и поэтики зерна. Большая статья – «Леонтьев и Достоевский».

Третья часть – «Двадцатый век». В центре этой части – несколько материалов полумемуарно-полутеоретического характера о жизненной и научной судьбе и филологически-философском учении М. М. Бахтина. Другие герои этой части – Владислав Ходасевич, Марсель Пруст (единственный выход за тему «сюжетов русской литературы», впрочем, Пруст имеет также к ним отношение), А. Д. Синаевский, Андрей Битов, Людмила Петрушевская, Александр Михайлов.

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-037-6



9 785887 660370 >

© С. Г. Бочаров, 1999
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

О г л а в л е н и е

Сюжеты русской литературы. <i>Вступительные слова</i>	7
---	---

ПУШКИН — ГОГОЛЬ — ДОСТОЕВСКИЙ

О возможном сюжете: «Евгений Онегин»	17
P.S. Возможные сюжеты Пушкина	46
Бездна пространства	78
Вокруг «Носа»	98
Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории	121
Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин	152
P.S. Примечания к теме об Онегине и Ставригине	168
Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки	192
Из истории понимания Пушкина	227

ЛЕОНТЬЕВ — ТОЛСТОЙ — ДОСТОЕВСКИЙ

«Ум мой упростить я не могу». К столетию смерти Константина Леонтьева	263
Литературная теория Константина Леонтьева	276
P.S. Заметки к теме «Леонтьев и Фет»	322
Леонтьев и Достоевский	341

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

О «конструкции» книги Пруста	401
«Памятник» Ходасевича	415
Об одном разговоре и вокруг него	472

Событие бытия. М. М. Бахтин и мы в дни его столетия.	503
«Неискупленный герой Достоевского»	521
На Аптекарский остров...	
По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова.	535
Чистое искусство и советская история:	
В память Андрея Донатовича Синявского	551
«Карамзин» Петрушевской	557
От имени Достоевского	574
P.S. О религиозной филологии	585
Огненный меч на границах культур. Идея обратного перевода	601
<i>Указатель имен.</i>	613
<i>Первые публикации.</i>	625

СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вступительные слова

Понятно (более или менее), что такое сюжет литературного произведения, но что такое сюжеты русской литературы? В большей части статей, составляющих эту книгу, обсуждаются литературные эпизоды из русского XIX века. В литературе этого века, русской как и европейской, изменяется статус отдельного произведения: произведение становится «миром», столь же единственным и уникальным (внутри себя не предполагающим существования вне себя других произведений-«миров»), как и сам послуживший ему источником, моделью и материалом внелитературный, «объективный» мир. В одно и то же время литература и сближается со своей современностью и с «самою реальностью», как никогда в предыдущие времена, но и поэтому именно, пересоздавая ее материал, обособляется от нее в самостоятельную реальность тоже как никогда. В самой же литературе обособляется *произведение*, что проявляется в непереступаемости его границ для его персонажей. Нет прямого перехода из жизни в произведение и обратно (отчего присутствие исторического лица среди литературных героев всегда ощущается как парадоксальный литературный прием: «К ней как-то Вяземский подсел»), но также из произведения в произведение; даже в творчестве одного писателя (его «мире») примеры героев Бальзака или Нехлюдова у Толстого достаточно исключительны. «Анна Каренина» и «Подросток» одновременно написаны и имеют за собой единую действительность, но миры того и другого романа исключают друг друга. Произведение «одинок», как абсолютная личность,— так уже в начале нового века (1913) радикально и не без некоторой романтической экзальтации формулировал это Федор Степун: «Каждое же художественное произведение представляет собою всеисчерпывающий эстетический космос. Это значит, что каждое произведение искусства живет в атмосфере полного одиночества. Каждое абсолютно трансцен-

дентно всем другим, и все другие абсолютно трансцендентны каждому»¹. Начало и конец произведения, его границы как «мира» абсолютны в том смысле, что нельзя представить себе другого произведения (даже в творчестве, «мире» того же писателя) непосредственно за его границей на той же общей для них территории.

Но существует общее пространство литературных произведений, и оно называется — литература, ближайшим образом литература национальная, и в этом общем пространстве произведения-монады оказываются не без окон и дверей. Говоря о сюжетах русской литературы, мы говорим о действиях и событиях, происходящих в этом общем пространстве, представляемом как метапроизведение. И вот, наблюдая произведения в этом большом пространстве, мы можем сказать о них все прямо противоположное тому, что было только что сказано. Произведения и творческие миры писателей не одиноки, но непрерывно вступают друг с другом в контакт, иногда их авторами предусмотренный, но чаще непредусмотренный; эти их контакты и отношения и образуют сюжеты, развивающиеся в пространстве целой литературы. Как правило, это скрытые сюжеты, и для их обнаружения и вскрытия нужны усилия филолога. Один из таких потаенных микросюжетов мы в свое время (в статье «О смысле „Гробовщика“», 1973) определили как прорастание в ранней повести Достоевского («Господин Прохарчин») зерна, что было словно бы тайно посеяно в сновидении пушкинского гробовщика. Трудно предполагать, что Достоевский вспоминал это место в пушкинской повести, когда писал «Господина Прохарчина»; скорее здесь таинственная сила генетической литературной памяти скрыто от автора производила свою работу *в самом материале русской литературы* (см. об этом в настоящей книге в статье «Французский эпиграф к „Евгению Онегину“. Онегин и Ставрогин»). Что это значит — в самом материале русской литературы? В данном случае это новый материал реальный, введенный в литературу (низовой социально и интеллектуально, ремесленник, станционный смотритель, чиновник), впервые выдвинутый на первый план большой литературы, но пересозданный ею в собственный материал (в «фантастического титулярного советника», по Достоевскому²), обретающий саморазвитие и передающийся от автора к автору на дальнейшую разработку — и порождающий самостоятельный ряд персонажей, от Адрияна Прохорова до господина Прохарчина.

Достоевский, замечательно сказал А. Л. Бем, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний».

наний»³; творческий анамнезис был его писательским методом. Природа этих припоминаний — сам того не сознавая! — еще неясный вопрос для теории творчества (может быть, и предназначенный оставаться неясным). Но именно действием объективной, сверхличной литературной памяти строятся те сюжеты русской литературы, речь о которых идет в этой книге. Достоевский, «гениальный читатель», по слову того же А. Л. Бема, был таковым не только в своих спонтанных и полуосознанных «припоминаниях», он также был сознательным конструктором и могучим организатором самого процесса сохранения, возделывания и передачи творческой памяти и ее преобразования в путь большой литературы. Таким он сразу явился в своем первом произведении.

Литературный эпизод в «Бедных людях» уже так зачитан нами и переисследован; но, как бывает в подобных случаях, обширный смысл его и, главное, колоссальность роли в движении нашей литературы — остаются не вскрытыми. Автору статьи «Холод, стыд и свобода» в настоящей книге представилось, что смысл эпизода существенно расширяется с подключением точки зрения, формулированной в подзаголовке статьи: «История литературы *sub specie* Священной истории». Нечто преобразуется, и открывается, что Достоевский сквозь избранные произведения Пушкина и Гоголя и собственный первый роман — и поверх этих произведений — сознательно и активно построил метасюжет большой русской литературы и создал ее порождающий миф. И этим метасюжетом он оформил путь русской литературы как ее *телеологию* — ибо этим понятием надо определить те событийные связки и их направленность в сюжетном поле литературы, о которых заходит речь в настоящей книге (главным образом в ее первой части). Наши формалисты в свое время провели весьма плодотворное разграничение понятий фабулы и сюжета — как материала и литературного построения; как в отдельном произведении, так и в размерах литературы разграничение это может, как представляется, быть осмыслено в этой плоскости: фабула эмпирична, сюжет — целенаправлен, телеологичен.

«Пушкин — Гоголь — Достоевский» — тема-название первой части книги — магистральный сюжет всего литературного столетия на верховном уровне связи и смены ее центральных имен.

Вторая часть книги — персональная леонтьевская; ее основная тема — мало кого сейчас интересующая на фоне исторических и политических пророчеств Константина Леонтьева его замечательная литера-

турная теория, также в себе содержащая пророческие для будущей научной теории литературы и поэтики зерна. Три леонтьевские статьи — отдельный внутренний сюжет книги, что проявляется в переходящих темах, мотивах, формулировках и даже местами минифрагментах текста из статьи в статью (автор просит прощения за такие текстуальные повторения, которых, впрочем, немного, но по причине внутренней связанности отдельных статей они местами нужны).

Темы и сюжеты третьей части книги — об отдельных событиях литературы и филологической мысли нашего уже века — более разрозненны и обособленны. В центре этой части — несколько материалов полумемуарного-полутеоретического характера о жизненной и научной судьбе и филологически-философском учении Михаила Михайловича Бахтина. Мы позволили себе включить в эту и предшествующую части книги две журнальные рецензии (на «Первую книгу автора» Андрея Битова, рецензия расширена для книги, и на работу Т. А. Касаткиной о Достоевском) и даже две газетные памятные статьи (к столетию смерти К. Леонтьева в 1991 г. и на свежую смерть А. Д. Синявского в 1997 г.).

Книга в целом сложилась из статей, написанных за последние десять лет с небольшим: все написаны после выхода в свет нашей книги «О художественных мирах», 1985, за единственным исключением — это заметки о «конструкции», архитектуре книги Марселя Пруста; они составляют двойное исключение: это единственный материал, формально выходящий за границы темы сюжетов русской литературы (по существу же, по значению Пруста для нашей литературы нашего века, близко с ней соотносящийся), и единственный давно, в иную эпоху написанный, вернее, вчерне тогда набросанный; за протекшие почти тридцать лет автор забыл об этом черновом тексте и вспомнил о нем почти случайно, собирая эту книгу. Сознывая, что заметки сильно отстали от огромной новой литературы о Прусте за эти тридцать лет, мы решились все же, лишь слегка обработав, сохранить их в книге. Заметки о Прусте и о поэме Людмилы Петрушевской публикуются в книге впервые, как и вторая часть статьи «Леонтьев и Достоевский» (главки 9—14; были опубликованы ранее только главки 1—8); относительно же прочих статей, публиковавшихся прежде, надо сказать, что почти все они для книги дорабатывались, в том числе с помощью значительно расширяющих позднейших постскриптумов (так, постскриптумы «Возможные сюжеты Пушкина» и «О религиозной филологии» написаны специально для этой книги), а также привлечения новых ма-

териалов, ссылки на которые поэтому можно встретить в текстах под старой датой. Примечание техническое: все слова и фрагменты текста, выделенные автором книги (в том числе и в приводимых цитатах), передаются курсивом; подчеркнутое цитируемыми авторами передается разрядкой.

Два последних текста в книге — отклики на литературоведческие работы, рецензия (дополненная постскриптумом) и предисловие. Включать в книгу эти текущие отклики не предполагалось, и если все-таки они в нее вошли, то затем, что автору захотелось сохранить свои реакции на живые тенденции в филологии наших дней. Наша нынешняя филологическая ситуация отмечена новыми устремлениями, амбициями и вызовами. Вызов брошен так называемому традиционному литературоведению от лица «другого литературоведения» — это понятие уже появилось вслед за возникшим в последние годы термином «другая литература» — и можно, кажется, к нему отнести на разных полюсах как постмодернистский «дискурс», так и народившуюся религиозную филологию наших дней. «Просто дискурс не тот» — так от лица «другого литературоведения» оценил современный критик посмертную книгу одного из тонких авторов устаревшего «традиционного литературоведения» (А. В. Карельского⁴). В одной филологически-социологической статье о проблеме массовой литературы недавно был поставлен диагноз, что «среднее и старшее поколения отечественных филологов „безнадежны“»⁵; т. е., видимо, необучаемы новым методологиям и технологиям. Не будем спорить, попробуем лишь самым сжатым образом обозначить основания того литературоведения (очевидно, «традиционного», если говорить в понятиях нашего дня), что представлено в предлагаемой книге.

Литературоведение или, лучше, — филологическое изучение литературы — есть область понимания, что такое литература (художественная, но, вероятно, не только) и каковы ее произведения. Сейчас остра проблема интерпретации. Понимание и интерпретация — не то же самое. Интерпретация есть самоутверждающееся понимание, имеющее тенденцию в своем самоутверждении более или менее пренебрегать (оставляя как бы его позади себя) предметом понимания. В литературоведении нашего времени интерпретация самоопределяется как автономная область порождения собственных смыслов, затем обратным ходом приписываемых тексту, произведению; выразительные примеры мы пытались представить в статье «От имени Достоевского» и постскриптуме к ней. Теоретический лозунг «Против интерпретации», объяв-

ленный Сьюзен Зонтаг в 60-е годы, обретает вновь остроту (что совпадает с переводом, наконец, на русский этой сильной статьи⁶).

Роль литературоведения по отношению к литературе противоречива. Литературоведению подобает скромность: оно литературе служит, литературоведческая речь это косвенная речь по определению; и именно как таковая она имеет свои особые возможности в мире мысли (и, очевидно, в этом ее характере заключается также ее особая этика). В то же время, автор в этом убежден, литературоведение это тоже литература и филолог это писатель, он не только имеет дело с исследуемым словом другого писателя, он работает с собственным словом сам, без чего ему не откроется и исследуемое слово. «Так называемая наука филология доказательна лишь в той степени, в какой она сама является искусством. В искусстве же могут быть истинными и противоположные утверждения»⁷. Так, понимание Пушкина есть *объем* как будто несовместимых о нем утверждений, и только такому, объемному пониманию доступен объемный феномен Пушкина.

Филологическая работа — продолжение самой литературы, необходимое этой последней для самопонимания. И филологическая скромность не помеха филологической активности, а ее условие. Сказанное прямо относится к главной теме настоящей книги.

Повторим поэтому, заключая эти вступительные слова: сюжеты русской литературы, о которых идет в книге речь, требовали филологического усилия для своего усмотрения и вскрытия в недрах самой истории нашей литературы. Филолог, открывая их в этих недрах, строит свои *филологические сюжеты*. Автору хотелось бы видеть в этом апологию литературоведения как дела, необходимого самой литературе для того, чтобы ей быть понятой и просто *прочитанной*. Нам близок взгляд покойного Александра Викторовича Михайлова на теорию литературы как самоосмысление самой литературы иными средствами. «Такое слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии», — писал А. В. Михайлов⁸, и эти слова хотелось бы взять эпиграфом к настоящей книге.

Примечания

¹ Из статьи Ф. А. Степуна «Жизнь и Творчество», напечатанной в московском философском журнале «Логос» в 1913 (кн. 3—4) и перепечатанной в новом «Логосе», цитируемое место в № 4, 1993, с. 257.

² Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 71.

³ А. Л. Бем. Сумерки героя // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 114.

⁴ Ex libris НГ, 21.01.1999. С. 4.

⁵ Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С. 79.

⁶ Сьюзен Зонтаг. Мысль как страсть. М., 1997. С. 9—18.

⁷ Юрий Карабчиевский. Точка боли. О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Андрей Битов. Империя в четырех измерениях. Харьков, 1996. Т. II. С. 502.

⁸ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 17.

1 июня 1999

ПУШКИН — ГОГОЛЬ — ДОСТОЕВСКИЙ

О ВОЗМОЖНОМ СЮЖЕТЕ:

«Евгений Онегин»

Понятием возможного сюжета мы пользуемся в этой статье не как строгим теоретическим термином. Такого термина нет среди узаконенных категорий поэтики; да и автору настоящей статьи он понадобился *ad hoc*, «по случаю», в связи с занятиями «Евгением Онегиным». В художественном устройстве пушкинского романа, как мы увидим, есть особенность, наблюдение за которой и вызвало к жизни предлагаемый термин. Но, возникнув по столь конкретному поводу, понятие о возможном сюжете возбуждает соображения более общего порядка, поскольку сразу же представляется ряд явлений, к которым оно могло бы быть отнесено; представляется, что некий аспект литературного творчества может быть эвристически обнаружен и лучше рассмотрен с помощью этого новоиспеченного понятия. Начать с того, что оно глубоко соответствует сокровенной природе творческого процесса, той, которую выразительно описывал Толстой в одном из писем Фету: «Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения (...) и обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1000000, ужасно трудно. И этим я занят»¹. С этой точки зрения любая известная нам творческая история предстает усеянной обрывками несостоявшихся возможных сюжетов, отклоненных автором по творческому выбору, причем этот выбор производился на каждом шагу. В иных случаях подобные черновые сюжеты на этой лабораторной стадии достигают значительного развития и проработанной выстроенности—это мы находим в записных тетрадях к романам Достоевского.

Значит ли это, что нам с нашей темой и новым термином не выбраться из писательской лаборатории, из этого мира черновых возможностей, вспыхивающих и гаснущих, открывающихся и прерываю-

щихся путей, в результате выравнивающихся, через отбор «1/1000000», в единую колею торжествующего реального сюжета произведения? Нет, говоря о возможном сюжете, мы хотим отметить явление, наблюдающееся не только в «черновом» мире лаборатории, но и в «беловом» мире воплощенных произведений. Точнее будет сказать, что оно наблюдается по преимуществу на переходах из одного мира в другой, там, где генетические силы творчества продолжают ощутимо действовать в самой структуре произведения, представляющейся поэтому как бы недоовощенной, не вполне еще завершенной.

Вариативность творческого процесса и альтернативность его путей — факт хорошо известный. Логика процесса воплощения ведет, однако, к тому, что готовый сюжет поглощает возникавшие сюжетные возможности. Но есть примеры в истории литературы, когда варианты одного сюжета у того же самого автора существуют самостоятельно — или в виде отдельных произведений (три версии сюжета Бюргеровой «Леноры» у Жуковского — «Людмила», 1808; «Светлана», 1808—1812; «Ленора», 1831), или же разных редакций одного произведения. Повесть Толстого «Дьявол» имеет две альтернативные развязки, между которыми не сделано окончательного выбора. Если и посчитать ее на этом основании неоконченной, то очевидно, что неоконченность эта не случайна, развязка осталась автором не решенной. Но можно ли считать ее неоконченной, когда повесть была окончена и спустя много лет еще раз окончена по-иному, но так, что вторая развязка (вместо самоубийства героя в первой редакции — убийство им женщины-«дьявола») не может отменить для нас более раннюю первую, которую недаром все же комментаторы-текстологи называют основной редакцией²? Толстой оставил нам «Дьявола» как вполне завершенную повесть с раздвоенным концом; так она и печатается. Лермонтоведы спорят о трех поэмах, связанных общностью сердцевинной темы и основной ситуации и переходящими кусками текста, — «Исповедь», «Боярин Орша» и «Мцыри» — считать ли их тремя редакциями³ или тремя произведениями? Очевидно, последнее более правильно, но и разделяющий этот взгляд современный исследователь замечает, что первое мнение не беспочвенно и границы между тремя поэмами относительны⁴. На пути к третьей, «грузинской» поэме (явившейся, видимо, достигнутым воплощением замысла, окончательным совершенством) «испанскую» и «древнерусскую» можно рассматривать как пробные варианты, «возможные» воплощения темы: образ героя и ситуация «проходили испытания в разной сюжетной среде»⁵.

Если черновые сюжеты, кишащие в лабораторном процессе, предшествуют произведению, если, далее, существуют такие типы произведений, в которых не прекращают действовать генетические процессы, сообщая им характер произведений-вариантов, «возможных» осуществлений замысла, то история литературы являет нам и третий случай, когда уместно понятие о возможном сюжете; однако планируются и строятся они в этом случае *после* произведения, и чисто гипотетическая «возможность» подобных уже неосуществимых сюжетов — своего рода воздушных замков в истории литературы — имеет иную природу, нежели в уже описанных случаях. Мы имеем в виду знаменитые примеры великих произведений, представлявшихся незавершенными их авторам или — более редкий случай — читателям, и те утопические проекты, которые воздвигали по этому поводу авторы и читатели. Что касается более редкого случая, то произведение, до наших дней «завершаемое» активностью читателей, — это «Евгений Онегин». Он, бесспорно, был для Пушкина твердо оконченным произведением; тем не менее «вся история читательского (и исследовательского) осмысления произведения Пушкина, в значительной мере, сводится к додумыванию „конца“ романа. Без этого наше воображение просто не в силах примириться с романом»⁶. Несомненно, не внешняя незавершенность «Онегина», которой нет, а внутренняя его структура провоцирует читателей на эту работу воображения. Хрестоматийные же примеры возможных будущих сюжетов, обещанных нам самими авторами, дали Гоголь в своих предвещаниях преображения лиц «Мертвых душ» в третьем томе поэмы и Достоевский, от которого через А. Г. Достоевскую и А. С. Суворина дошли смутные и противоречивые данные о пути Алеши Карамазова в обещанном автором втором романе.

Никакой теории возможного сюжета мы сейчас развернуть не можем; целью этих вступительных замечаний было лишь заявить термин и обозначить его способность к построению вокруг себя своей небольшой теории. В настоящей статье мы всецело останемся на конкретной почве, породившей самую идею возможного сюжета. Она, как было сказано, зародилась на почве занятий «Евгением Онегиным». Это произведение не уложишь в ту типологию случаев, какую мы пытались наметить. Но вне какой-либо типологии разнообразные случаи, характеризующие тот процесс взаимообращения творческой силы между черновым миром поэтической лаборатории и беловым миром осуществленного произведения, о котором мы говорили, являются нам как в истории создания пушкинского романа, так и — самое замечательное —

в его воплощенной структуре, в его готовом тексте. Скажем сразу: творческая история «Онегина» — не наша тема; мы, хотя и глядим в историю текста и в черновые варианты, главным образом говорим о том, что присутствует в окончательном тексте романа в стихах, том, который Пушкин напечатал и больше к нему не возвращался. Но сам этот последний текст романа отличается не совсем обычными чертами. Конечно, Пушкин, как и всякий автор, когда писал роман, многое зачеркивал и оставил в черновиках. Но он при этом сохранил как бы незачеркнутыми многие и многие возможности судьбы героев, развития действия, своих авторских решений и показал их наглядно в тексте романа как черновые варианты самой жизни, которые ему оказалось важно для нас сохранить. Жизненный процесс, как и поэтический, имеет творческие варианты, и эта глубокая переключка, почти что отождествление, того и другого процессов, можно сказать, залегает в структуре «Онегина». В этом творческом брожении одновременно и вместе романа и жизни, как элемент самой воссозданной реальности, возникает и то, что мы хотим назвать возможным сюжетом⁷.

* * *

В черновой рукописи третьей главы романа был намечен сюжетный ход, от которого вскоре автор отказался, — но все же он был намечен: Онегин сразу же после первой поездки к Лариным начинает влюбляться в Татьяну:

Проснулся он денницы ране
И мысль была все о Татьяне
Вот новое подумал он —
Неужто я в нее влюблен...

Тут же вступает снижающая онегинская ирония и появляются интонации привычной любовной игры («Ей Богу это было б славно / Себя уж то-то б одолжил...»); глубина и размер зародившегося влечения остаются неясными. Но, во всяком случае, намечены следующие сюжетные ходы: решение всякий день бывать у соседок и начало его осуществления: «Решил и скоро стал Евгений / Как Ленской...» (6, 307—308⁸).

Эта чуть-чуть намечившаяся фабула скоро оставлена: типичный для творческого процесса случай отвергнутой сюжетной возможности. Тем не менее в этом черновом фрагменте роман как бы начал сбиваться с пути.

Если представить себе, что он бы пошел по намеченной колее, то нельзя предугадать, к чему бы она привела, но вероятно одно: того романа «Евгений Онегин», с его основной ситуацией неузнавания и разминовения героев, этого романа, какой все мы знаем, в русской литературе бы не было.

Этот намеченный ход в черновой тетради прямо следовал за разговором приятелей, всем нам памятным, поскольку он, конечно, в текст романа вошел:

Скажи: которая Татьяна?

— Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна.

— Неужто ты влюблен в меньшую?

— А что? — Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.

В этих словах Онегина впервые в романе завязываются отношения его и Татьяны. Это еще *до* письма Татьяны, которое станет как бы фактической завязкой их отношений. Но первая завязка, оказывается, идет от Онегина (что должным образом еще не оценено в исследованиях романа), и эта завязка осуществляется в форме *возможности*, притом формулируемой Онегиным не от себя и не для себя: «Когда б я был, как ты, поэт». Но в перспективе дальнейших событий и их последней развязки это предположение глубоко неслучайно в его устах. Ставя себя гипотетически на идеальное место «поэта», Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы* другую.

Этой завязке, этой возможности в заключительной сцене романа откликается признание развязки (уже устами Татьяны) как неосуществившейся возможности: «А счастье было так возможно, / Так близко!..» Итак, мы видим, что осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений. В свое время Л. С. Выготский в своей весьма интересной, при ее краткости, интерпретации «Евгения Онегина» обратил внимание на этот тонкий мотив параллельного психологического действия, и первый наметил тему возможного сюжета. По поводу возможностной реплики Онегина он заметил, что в ней «намеком... оживляется другая линия романа»⁹.

В самом деле, эта чрезвычайно странная, если задуматься, реплика гораздо больше значит в смысловом балансе романа, чем мы можем до

сих пор догадаться. Этим идеальным выбором героя задана большая перспектива на весь роман, это некий параметр смысла, который нужно суметь учесть.

Итак, «другая линия», параллельный, но только возможный сюжет. Но *возможность* в романе Пушкина — и не только в этом романе, но вообще в творческом мире Пушкина, в его поэтической философии — имеет статус также особой реальности, наряду с той реальностью, которая осуществляется. В словах Онегина угадывается судьба, остающаяся возможностью, и проступает некое идеальное отношение, с которым не совпадает осуществляющаяся судьба героев. Г. А. Гуковский назвал их «сужеными», которые «как бы созданы друг для друга», «тайно и глубоко близки друг другу»¹⁰. Если это так, если они в самом деле сужены, то в словах «Я выбрал бы другую» угадывается эта скрытая судьба; но в продолжении «Когда б я был, как ты, поэт» угадывается и иная судьба, противонаправленная, которая их разводит. Онегин одновременно *угадывает* и *не узнает* свою суженую, он как бы одновременно и ясновидящий, и слепец в этом своем роковом высказывании и в самой этой его возможностной форме. Онегин как будто гадает сквозь собственный магический кристалл и нечто самое важное тоже неясно различает, подобно самому автору романа при зарождении его замысла. (Магический кристалл, как выяснено пушкинистами, это прибор для гадания¹¹, и как таковой он служит Пушкину подходящей метафорой творческого процесса, особенно пригодной, видимо, для означения замысла «свободного романа», т. е. романа с непредусмотренным, как в жизни, ходом действия и исходом. Как мы знаем, *гадание* и *сновидение* много значат в сюжете романа как формы откровения о будущем и о скрытых возможностях, причем таких, какие раскроются даже не в этом романе Пушкина, а в героях и сюжетах послепушкинской литературы: так, Онегин во сне Татьяны, в окружении бесов и с «длинным ножом» в руке — это пророчество о Ставрогине.)

Однако магические кристаллы Пушкина и Онегина существенно различаются. И различаются они тем самым, на что указывает Онегин словами «Когда б я был, как ты, поэт». Он угадывает и выбирает поэтическую Татьяну, но с чужого для себя места «поэта». Ибо сам он — *не поэт*, и это важнейшая его характеристика в романе, которая с разных сторон по-всякому акцентируется в ситуациях романа, и прежде всего это главная «разность» между героем и автором. И это решающая мотивировка, которую сам же он таким образом и называет заранее, его неузнания и жизненной неудачи, его «невстречи» с суженой

ему героиней. И характеристика эта, конечно,— не профессиональная, а философская: не в том ведь, понятно, причина его катастрофы жизненной, что он не мог отличить ямба от хорея. Философский ключ к этой характеристике дает замечание Пушкина о французской скептической и атеистической философии XVIII в.: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя» (11, 271). Онегин не поэт, т. е. скептик. Позже, в письме Татьяне, он будет сам объяснять случившееся тем, что скептику не хватило веры; он мимо Татьяны прошел как скептик: «Случайно вас когда-то встретя, / В вас искру нежности заметя, / Я ей *пове́рять не посмел*». Скептический ум Онегина в полном блеске выказывает себя в продолжении той же беседы с Ленским в начале третьей главы, когда он, в пику приятелю — сентиментальному романтику, сводит всю картину мира к одному грубому эпитету: глупая луна на глупом небосклоне, «Какие глупые места». В сентиментально-романтическом образе жизнь, реальность словно преувеличена прибавлением к ней мечты; в онегинском образе мира эта воображаемая реальность развеяна как иллюзия, тенденциозно оголена и обеднена: «глупая» вся природа. В пушкинской же картине мира реальность снова расширена, но с помощью не мечты, которая в лице «мечтательницы нежной» Татьяны терпит жестокое поражение,— реальность громадно расширена прибавлением к наличной действительности целого сонма возможностей.

Здесь приходит на память одно из писем Флобера Луизе Коле; Флобер читает «Дон Кихота» и восторгается — чем? «Непрерывной смесью иллюзии с реальностью»¹². Про «Онегина» можно сказать: непрерывная смесь реальности с возможностью.

Но реальность и возможность — не взаимоисключающие понятия. Философия возможности начиная с положившего ей основание Аристотеля была онтологией — учением об особом модусе бытия. Возможность не мечта. Возможность не иллюзия. Она не есть нечто, что только мыслится. Возможность *существует*, хотя и особым образом: философия знает это уже с Аристотеля, писавшего о *существующем* в возможности.

Возможность в творческом мире Пушкина — большая тема, к которой едва еще прикоснулось пушкиноведение (в последнее время — Ю. М. Лотман, Ю. Н. Чумаков, В. С. Непомнящий). Ключ к этой теме у Пушкина нам дают его хорошо известные комментарии к собственным произведениям — его свидетельства (одно прямое, другое косвенное) о замыслах таких контрастных произведений, как «Граф Нулин»

и «Моцарт и Сальери». «Завистник, который мог освистать Дон Жуана, мог отравить его творца» (11, 218) — это умозаключение было, по-видимому, для Пушкина достаточным творческим обоснованием сюжета трагедии и достаточным ответом на критику с точки зрения фактической достоверности (быть может, само замечание это было ответом на критику Катенина¹³). В этом суждении — целая философия творчества, оказывающая убедительной для художника глубинной возможности столь решительное доверие и предпочтение перед доказанным фактом — даже в таком сюжете, который на историческом факте основан.

Очень интересно рядом с заметкой о Сальери поставить другой пушкинский автокомментарий — то место из набросанного по-французски предисловия к «Борису Годунову», где Пушкин сближает характеры Самозванца и Генриха IV: «Но у Генриха 4 не было на совести Ксении — правда, это ужасное обвинение не доказано, и, что касается меня, я *вменяю себе в священную обязанность не верить ему*» (14, 48). Это, кажется, обратный пример отношения поэта к историческому известию, в данном случае полученному от Карамзина¹⁴. В случае Сальери — доверие к шатким и непроверенным сведениям: «...признался он *будто бы* в ужасном преступлении...» В отношении к историческому рассказу о Самозванце и Ксении Годуновой — напротив, презумпция решительного к нему недоверия; столь же решительный аргумент от *невозможности* исторического факта, хотя бы и полученного от первого историка, как в заметке о Сальери — утверждение его как убедительной возможности и поэтому — в «Моцарте и Сальери» — как поэтического факта. Пример обратный, но поэтическая философия та же. При этом — если иметь в виду современное нам состояние исторических сведений — как раз обвинение Лжедмитрию за Ксению как будто бы исторически доказано, но не преступление Сальери. (И что еще интересно: казалось бы, Пушкина должен был остро привлечь такой драматический эпизод, потому что две по крайней мере подобные же истории его привлекли: это Мария и Мазепа и это Пугачев и Лизавета Харлова. Не только верил фактам в этих случаях, но увлекался их драматическими эффектами: «Прочитав в первый раз в Войнаровском сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства» (11, 160). А такому же страшному обстоятельству в случае Само-

званца и Ксении отказал в доверии. Отчего? — нам остается догадываться. Может быть, этот факт не ложился в его идею характера Самозванца, в котором у Пушкина сильны черты моцартианского артистизма в контрасте с трагическим сальеризмом Бориса.)

Заметка о «Графе Нулине» в пушкинском спектре игры сил реального и возможного — контрастна заметке о Сальери. Там психологическая возможность (*мог* отравить) реализуется с тяжелой логической последовательностью, отличительной для Сальери, и превращается в трагический рок и художественный факт: *это было*. Наоборот, «Граф Нулин» — это, оказывается, демонстрация упущенной когда-то, еще в истоках истории, возможности: что *было бы*. По поводу заметки о «Графе Нулине» Ю. Н. Тынянов писал, что, не оставь нам Пушкин этого авторского свидетельства или не дойди оно до нас, вряд ли можно было бы, имея только текст поэмы, догадаться о ее пародийном замысле¹⁵. Хотя в текст поэмы и введены аллюзии на героев Шекспира и римской истории, но, конечно, невозможно было бы догадаться о философско-историческом размахе этого замысла, породившего всего лишь комический эпизод, который современники с недоумением приняли за пустую шутку. Для теории творческого процесса это весьма интересный и, видимо, уникальный пример такого произведения, замысел которого настолько невыводим из него самого и полностью скрыт от читателей, а также настолько с ним несоизмерим, до такой степени в другом плане и другом масштабе: мировая история сокращена до смешного происшествия в Новоржевском уезде, гора родила мышь.

Что же получается из шуточной истории в свете авторского свидетельства? Получается, что исход анекдотического происшествия в Новоржевском уезде — это, можно сказать, образец возможного сюжета поэмы Шекспира и модель иного, более благополучного, варианта римской истории, а тем самым и всей мировой истории («Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те»). Условием же этого благополучного сюжета всей истории, как бы абсолютным устоем мироздания объявлена «супругу верная жена»:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

Эта мораль поэмы, идущая прямо за упоминанием соседа Лидина,—насквозь ирония и пародия. И сама мораль, и заключенная в ней историческая параллель, «урок для истории», демонстрация упущенной возможности тем самым, по-видимому, лишены серьезности и сведены к «нулю»¹⁶. И все же это не так: пародия у Пушкина всегда имеет серьезный аспект, имеют его и мысль о возможности, и даже мораль поэмы. «Супругу верная жена» — ведь в ином, весьма серьезном, варианте — таков будет и итог сюжета «Евгения Онегина» (не говоря уже и об итоге жизненного сюжета самого автора «Графа Нулина» и «Евгения Онегина»). Что же касается пародийного «урока истории», то он всерьез ведет нас к пушкинской философии истории, в которой главной предпосылкой было отвержение фатализма и логического детерминизма («Не говорите: иначе нельзя было быть (...) Провидение не алгебра» — из статьи об «Истории русского народа» Н. Полевого). Если в замысле «Графа Нулина» было «пародировать историю», то, вероятно, это должна быть двойная пародия, имеющая в виду обе противоположные исторические концепции, которые пародируются обе,— как абсолютный детерминизм, так и абсолютный индетерминизм, отдающий историю во власть индивидуального произвола и случая (когда от пощечины верной жены мог измениться весь ход всемирной истории). Заметим, что «Граф Нулин» написан среди работы над центральными главами «Евгения Онегина», когда решались важные повороты сюжета свободного романа.

Итак, возвращаясь к строфам третьей главы, о которых уже заходила речь, следом за разговором приятелей на обратном пути от Лариных, когда Онегин сделал столь странный выбор своей героини *только в возможности* (строфа V), шла как прямое продолжение следующая строфа, в которой он начал влюбляться в Татьяну и завязал любовную интригу (черновая Va и начатая Vб). Душевное и сюжетное движение из модуса возможности (смутно и как бы вслепую угаданной героем романа) переходило в действительность. В истории текста третьей главы, изученной по рукописям С. А. Фомичевым, этот момент распутья означен паузой и лакуной в рукописном фонде, образовавшейся от утраты следовавших за этим поворотным пунктом строф: листы в тетради вырваны автором, и можно предположить заминку в работе на этом месте. Продолжена же работа над текстом главы в сохранившихся рукописях, согласно анализу С. А. Фомичева, прямо письмом Татьяны, которое возникало, «обгоняя фабульное повествование, в котором к этому времени рассказано лишь о посещении Онегиным и Ленским

усадьбы Лариных и о намерении Онегина затеять обычную для него любовную игру с героиней»¹⁷. Предшествующие же (в окончательном тексте) письму Татьяны, готовившие его строфы, согласно тому же анализу, написаны «задним числом». Таким образом, если этот анализ точен, то в творческом возникновении романа письмо Татьяны гораздо ближе следовало за онегинским «Я выбрал бы другую», чем в окончательном тексте. В творческом сознании автора оформлялся контакт этих двух завязок сюжета (из которых первая, идущая от героя, до сих пор еще слабо замечена), оформлялось исходное смысловое ядро романа, его основное событие идеальной встречи героев как их «свиданья *верного*» в этих их обращенных друг к другу встречных движениях. Ведь если учесть первую завязку, тогда в письме Татьяны прочитывается ответ на угаданный ею душевный жест Евгения, что делает оправданной ту идеальную требовательность, которая яснее всего сформулирована поэтом в прозаической программе к письму: «Придите, вы должны быть то и то. Если нет, меня Бог обманул» (6, 314).

Основным событием творческой истории третьей главы и было возникновение этой переключки двух голосов героев, можно сказать, «на воздушных путях». Эта возникшая ситуация исключала намеченное было быстрое сближение героев в реальном сюжете и вытесняла из текста строфу Va (в истории текста, согласно выкладкам С. А. Фомичева, как раз поместившуюся между возможностной репликой Евгения и письмом Татьяны), отменяла ее как ложный ход. Дальнейший ход романа зависел теперь уже от ответа Онегина при вполне реальной встрече героев, ответа, который можно считать уже третьей репликой в их диалоге. В черновой XXXVa строфе обозначена зависимость судьбы всего романа от этого поворота: «И положил письмо в карман / О чем то кончится роман» (6, 325). Отповедь-исповедь Онегина переводила роман в план реального сюжета; но не ушло из текста и движение чувства в Евгении — только оно из грубо намеченного определенного сюжетного движения (в черновой строфе Va) обращалось в неясное и трепетное «быть может».

И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.
Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел;
Но обмануть он не хотел
Доверчивость души невинной.

Последние два стиха и означают переход к реальному сюжету. Здесь он «поверить не посмел». Но и далее это тайно дремлющее влечение обнаруживается пунктирными проявлениями, например «мгновенной нежностью очей» на Татьяниних именинах.

Он молча поклонился ей;
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. Оттого ли...—

и далее в быстром анализе вариантов ответа движение души героя растворяется в модальных оборотах речи, но в итоге этого мгновенного анализа и как бы снимая его подтверждается:

Но взор сей нежность изъявил:
Он сердце Тани оживил.

Пушкинский парадокс о «Графе Нулине» провоцирует и нас на историко-литературный парадокс. Пушкин быстро отменил намеченную было линию реального сюжета в строфе Va (мотив же влюбленности Евгения перевел в прерывистую «другую линию» сюжета возможного, поддерживаемого намеками, проблесками) — и мы теперь, зная роман «Евгений Онегин», понимаем, что он должен был ее отменить и иначе сделать не мог, ибо, еще раз повторим, когда бы, попробуем представить это, дело пошло по намеченному пути, то не образовалось бы того разрыва планов возможного и реального сюжетов и того драматического разобращения героев в сюжете, и был бы другой роман, а поскольку мы знаем, что «Евгений Онегин» стал своего рода прототипом русского романа XIX в. и вообще лег краеугольным камнем в основание русской литературы, то, пользуясь логикой пушкинского комментария к «Графу Нулину», мы могли бы тоже заключить, что, влюбись Онегин сразу в Татьяну и, следовательно, отклонись роман в этой черновой строфе от должного и как бы предначертанного, как мы теперь считаем из будущего, единственно верного пути, это имело бы грандиозные последствия для всей русской литературы, и весь русский роман, и вся русская литература были бы не те.

Вот мы обмолвились словом о должном и даже предначертанном пути романа. Как совмещается это впечатление с другим впечатлением — что это, по собственному пушкинскому слову, свободный роман? Свободный совсем особенным образом и в особенной степени — с открытым и неизвестным будущим равно как автора, так и героев рома-

на, жизнь которых будет естественно и стихийно складываться как бы синхронно протяженности создания романа (1823—1830; календарь же событий романа—1819—1825: примерно столько же времени длится роман, сколько он пишется). Этот параллелизм открытых судеб героев и «я» самого поэта, мы знаем, факт первостепенной важности в структуре «Онегина». Жизнь автора, отражающаяся в строках романа на всем его протяжении, и жизнь героев равно имеют *свободный сюжет* — и все-таки, видимо, нет, *не равно* свободный, и параллель этих двух сюжетов — биографического и романного — параллель неполная.

Скажем, автор в первой главе рисует себя у моря, в Одессе, в 1823 г., в тот самый момент, когда это пишется,—здесь синхронность строки и жизни:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

И Пушкин здесь не знает еще, что предстоит ему не вольный бег по вольному распутью моря¹⁸, а сухопутные и невольные поездки в противоположную сторону света, которые приведут его три года спустя к исторической встрече с новым царем. Но это место в тексте именно и дает нам меру отличия биографической открытости человеческой жизни от скрытой (даже от автора) направленности сюжета романских героев. Не то же самое — логика человеческой жизни и телеология романного сюжета, и самый параллелизм открытых судеб героев и «я» в свободном романе говорит нам об этом. Сюжет героев, видимо, более императивно управляется скрытыми векторными силами, исходящими из замысла и того начала в творчестве, которое Пушкин именовал *планом*.

Знаменитая строка «И даль свободного романа» в белой рукописи имела вариант: «И план свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал» (6, 636). Пушкин зачеркнул «план» и поставил «даль». Это замена, можно сказать, интересная теоретически. Здесь названы две творческие силы, которые одновременно и непрерывно действовали при многолетнем формировании свободного романа. Даль — это его открытый сюжет, в дали не видно конца. План — это целостный образ, предусматривающий завершение, план предвзительно охватывает как бы контур будущего произведения, с его началами и концами, и предусматривает известную цель сюжетного дви-

жения: план телеологичен как предварительная программа и стратегическая концепция. Исследователь творческой истории «Евгения Онегина» И. М. Дьяконов предпринял опыт реконструкции гипотетического первоначального плана романа, который, как он считает и верит, должен был существовать как письменный текст, подобно другим пушкинским планам; он предположил, что замысел в этом плане был продуман «от завязки до развязки» и что в нем уже присутствовало «принципиальное решение романного конфликта»¹⁹. Пушкинисты подвергли сомнению эту гипотезу, указав на основной факт свободного роста романа и допуская, что предварительного плана вообще не было²⁰. Сам Пушкин, однако, заявлял о «плане целого романа», правда, уже по окончании третьей главы (т. е. на стадии осуществившейся завязки)—в предисловии к отдельному изданию первой главы²¹: «Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного». Надо, видимо, говорить о плане не как о конкретном тексте, о существовании которого мы ничего не знаем, но о плане как о структурном начале, формировавшем работу с самых ее истоков и в работе формировавшемся. То «принципиальное решение романного конфликта», какое, по гипотезе И. М. Дьяконова, было задано роману в предполагаемом замысле-плане, формулировано им так: «... моральное превосходство героини над героем *должно было быть* заложено в самом замысле, *иначе мы имели бы перед собой не этот, а другой роман*». В этом аргументе филолога не слышится ли отзвук тех аргументов историков, на которые было возражение от Пушкина (мы его уже цитировали): «Не говорите: и н а ч е н е л ь з я б ы л о б ы т ь»? Можно было, продолжает Пушкин, предвидеть в XVIII в. «камеру французских депутатов и могущественное развитие России, но никто не предсказал ни Наполеона, ни Полиньяка» (11, 127). Пушкинские замечания об истории хорошо помогают и при изучении творческих процессов в поэзии; можно было бы сказать, что законы их и законы истории те же, тождественны. Автор не мог предвидеть поворотов сюжета своего свободного романа, который много раз находился на распутье, но определенные фундаментальные моменты «плана целого романа», согласимся с И. М. Дьяконовым, видимо, были как бы заданы ходу работы. Относительно «морального превосходства героини» как такого момента заметим, что это предположение поддерживается «Кавказским пленником». Пушкин недаром сослался на эту поэму в том же предисловии к публикации первой главы «Онегина», заявив о преемственной связи героев: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица,

сбивающегося на Кавказского пленника...» Такие отсылки у Пушкина всегда полны значения, расширяющегося, когда начинаешь думать над ним. И, вероятно, установленная поэтом связь романа с ранней поэмой касается не одного героя, но и ситуации героя и героини. Эта ситуация *жертвенного* превосходства любящей героини над современным героем уже была открыта Пушкиным в ранней поэме, и, вероятно, она в самом деле *должна была быть* заново и с новым громадным углублением воспроизведена в романе и в этом смысле была ему предопределена²². Это момент стратегический, что особенно очевидно, когда мы оценим его значение для всей нашей литературы. Ибо «Евгений Онегин» передаст эту ситуацию превосходства героини на разработку русской литературе, в первую очередь прозе Тургенева; а проза Тургенева породит такую сильную идеологическую реакцию, как концепция русского человека на *rendez-vous* в известной статье Чернышевского²³.

Есть в плане «Онегина» еще и такой, как будто бы предрешающий главные повороты сюжета, момент. Ситуация любовного несовпадения — это известный и много раз использованный в мировой литературе сюжетный архетип. В. М. Жирмунский в 1923 г. полемизировал с В. Б. Шкловским, который просто отождествлял по этому признаку несовпадения сюжет Онегина и Татьяны с приключениями Ринальда и Анжелики во «Влюбленном Роланде» Боярдо: вся разница в том, что у Пушкина «причины одновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а «тот же прием у Боярдо мотивирован чарами»²⁴. В. М. Жирмунский полемически припомнил сюда же басню о журавле и цапле как пример сюжетной схемы в обнаженном виде и заключал: «Думается, однако, что для художественного впечатления „Евгения Онегина“ это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое качественное различие, которое создается благодаря различию темы („арифметического значения числителя и знаменателя“), в одном случае — Онегина и Татьяны, в другом случае — журавля и цапли»²⁵. Было отмечено и то, что сам Пушкин уже воспользовался той же сюжетной схемой в «Руслане и Людмиле» — в истории Финна и Наины²⁶ — и тоже ее мотивировал чарами. На качественное различие истории Онегина и Татьяны и журавля и цапли В. М. Жирмунский указал, разумеется, совершенно верно, но вряд ли верно, что сродство этих историй «является весьма второстепенным». Мы видели, что роман в своем движении в точке фундаментального колебания мог избежать пути

следования древней притче, но он пошел по этому пути, подключившись к традиции (в истоке своем фольклорной) и заключенной в ней вечной содержательности. Ибо сама по себе сюжетная схема печальной басни о журавле и цапле, ее «смысловая матрица»²⁷, содержит в себе драматизм человеческой жизни, таких ее состояний, как разобщение и разлука, и может поэтому стать стержнем или костяком весьма сложной человеческой истории со «сложной психологической мотивировкой». Мы вправе допустить, что присутствие этого сюжетного прототипа в творческом сознании Пушкина (и также уже опробованного в ранней поэме) могло быть направляющим и даже предопределяющим рисунок сюжета, его основную конфигурацию, фактором.

Для поколений читателей ход событий в «Онегине» обладает непреложной необходимостью. «Мы знаем „Онегина“, сколько себя помним, и, естественно, нам трудно себе представить что-нибудь иное...»²⁸ Это впечатление столь сильное, что оно переносится даже на элементы формы: например, Лев Толстой говорил о рифме *странен — ранен* в картине смерти Ленского так, как будто бы в этой рифме заключена предустановленная гармония: «Эти рифмы „ранен“ и „странен“ так и кажется, что существовали от века»²⁹. Но как рифма эта не могла уже содержаться в первоначальном замысле, вряд ли был в нем заложен и ход событий «от завязки до развязки» (И. М. Дьяконов). Мы обычно заключаем от результата, что «иначе нельзя было быть». На самом деле в генезисе не было задано рокового единственного пути. То, что получилось, складывалось естественно и во многом стихийно. Это то, что у Пушкина называется «даль свободного романа». Но в этом естественном становлении действовали стратегические и предопределяющие силы, и некоторые основные решения — такие как любовное несовпадение и превосходство героини — были, видимо, суждены роману. Это — «план».

В романе все время решается это противоречие между открытой свободой сюжета и его нарастающей необходимостью. Между *свободой* и *судьбой* — можно это назвать и так. Дуэль — центральное, поворотное событие, она стала неизбежной, но ее могло бы не быть. К ней привело сцепление многих случайностей, которому не случайно в то же время не могли сопротивляться герои. Автор несколько раз говорит о том, как можно было бы остановить роковой ход события, не будь его участники так внутренне одиноки и ослеплены разного рода условностями — общественными, как Онегин, или даже поэтическими, как Ленский. Герои одновременно и предопределены этими роковыми силами, и свободны; так же и весь романский сюжет в то же время сво-

бодный и предрешенный. Дуэли, сделавшейся неизбежной, могло бы не быть, и автор многократно в тексте с помощью своей излюбленной формы сослагательного наклонения, которая непрестанно работает у него в романе, намечает вокруг рокового хода событий эти возможности иных, спасительных поворотов, которые были в руках у героев. Вся фабула дуэли инструментована сослагательными оборотами. Нам на каждом шагу показано это «или — или» события³⁰.

«Он мог бы чувства обнаружить, / А не щетиниться, как зверь...»

И далее:

Когда б он знал, какая рана
Моей Татьяны сердце жгла!
Когда бы ведала Татьяна,
Когда бы знать она могла...

.....

Ах, может быть, ее любовь
Друзей соединила б вновь!

.....

Одна бы няня знать могла,
Да недогадлива была.

И уже на месте события: «Не засмеяться ль им, пока / Не обагрилась их рука. / Не разойтись ль любовно?»

Онегинский текст устроен так, что действие и повествование продвигаются, словно раздвигая и оставляя в стороне варианты. В известных местах возникновения ситуаций раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие³¹. «Пушкин знакомит нас с многочисленными дорогами, по которым тем не менее он не ведет свое повествование»³². В современной пушкинистике есть тенденция понимать эту повсеместную и принципиальную вариативность текста как основную авторскую установку на «внефабульное построение „Онегина“»³³. В истоке этой тенденции — тыняновский тезис о том, что «выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план действия, на сюжет как на фабулу»³⁴. «Совершенно очевидно», однако, что это не так. Как в свободном росте романа во времени, так и в прорастании рассказа сквозь варианты выяснялся и строился основной сюжет, «сюжет как фабула» (который для теоретиков ОПОЯЗа при обращении их к «Онегину» был главным предметом всяческого невнимания, пренебрежения и

теоретических атак и который в своем анализе они действительно разрушали³⁵).

Открытое будущее как в жизни героев, так и в сюжете романа порождает атмосферу предчувствий, предвещаний, предсказаний в мире героев и неоднократных сюжетных прогнозов — у автора. Во множестве случаев они не сбываются, и не только предвидения героев, но и сюжетные предсказания автора. Вот одно из них, которое не сбудется: «Погибнешь, милая...» — горестное восклицание поэта над Татьяной в третьей главе. Ю. М. Лотман в своем комментарии об этом авторском восклицании говорит, что это «сюжетный прогноз с позиции Татьяны»³⁶, т. е. автор здесь сливает голос с ее ожиданиями, а ее ожидания заданы поэтикой прочитанных ею романов, и она ожидает гибели от «коварного искусителя» — соблазнителя типа Ловласа. Но свободный сюжет романа идет мимо путей, каких ожидают себе героини согласно известным литературным моделям. (Здесь надо заметить, конечно, что эти погибельные мотивы вокруг героини, погибельные ее влечения никак не сводятся к литературным источникам и ими лишь поверхностно объясняются, они куда как глубже литературных влияний, хотя и последние тут налицо³⁷.) Любопытно, что один из исследователей движения свободного романа, В. Я. Лакшин, принял этот сюжетный прогноз за чистую монету, поверив, что Пушкин задумал вначале раннюю гибель Татьяны (и не только специфически женскую «погибель», о которой и идет, конечно, речь, как то подтверждает сон ее, а прямо смерть), но «передумал в ходе работы» и «отменил для нее трагический исход»³⁸; и это предположение уже поддержали И. М. Дьяконов и С. А. Фомичев. В подтверждение гипотезы В. Я. Лакшин ссылался и на черновые строки письма Татьяны: «Предвижу мой конец не дальней» (вариант: «Предвижу мой конец позорный» — 6, 314), и на плохое для нее гадание, к которому, получается, литературовед отнесся с суеверным доверием, достойным персонажей романа. Налицо недоразумение, которое, как мы видим, уже начало укореняться в истолкованиях «Онегина» и которое происходит из «недостаточного различения»³⁹ двух модусов бытия в романе Пушкина. Погибельные мотивы сопровождают Татьяну в центральных главах, но она не гибнет. Следовательно, выводит отсюда интерпретатор, перед нами «следы нереализованного замысла»⁴⁰. Конечно, это ошибочная гипотеза; в том-то и дело, что богатый мир возможностей в романе Пушкина *не должен* превращаться в реальное действие. Два эти плана — возможного и реального действия — постоянно присутствуют в тексте, *не сливаясь*.

Итак, одни возможности, предчувствия, предсказания не сбываются; но другие сбываются неожиданно. «А счастье было так возможно» — Татьяна произносит это, когда уже стала действительностью другая возможность, когда-то ею отклоненная: «Была бы верная супруга...» В романе два замужества двух сестер, но помимо них обсуждаются, предчувствуются, ожидаются, предвидятся в подробностях и несостоявшиеся (Ленский и Ольга) или гипотетические (Онегин и Татьяна в его рассуждении перед ней о том, что было бы, «Когда б мне быть отцом, супругом / Приятный жребий повелел») супружества — состоявшиеся же возникают на руинах этих ожиданий и возможностей, попирая их. Дан в романе и идиллический вариант завершения сюжета счастливым браком — так Пушкин закончит «роман на старый лад», с «преданьями русского семейства», когда, «быть может», напишет его (и в самом деле так закончит он «Капитанскую дочку»): «... и наконец / Я поведу их под венец». «Под венец,— комментирует Ю. М. Лотман эту строфу,— пойдут не Ольга с Ленским и не Татьяна с Онегиным, как мог бы подумать читатель, поверивший обещаниям автора в этой строфе, а Ольга с неведомо откуда взявшимся уланом (...) и Татьяна со столь же чуждым основной сюжетной линии романа князем N»⁴¹.

Предвидение — вопрос, волнующий и героев в сюжете их жизни, и автора, формирующего («различающего») сюжет своего романа. Тема, объединяющая жизненные планы героев и творческие планы автора. Вот место, явно имеющее в виду Онегина:

Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова...

Это важное заявление возникает в контексте счастливых планов Ленского накануне женитьбы. На их месте Онегин предвидит «ряд утомительных картин», как и в своем гипотетическом браке с Татьяной. Онегин «все предвидит» и во всем ошибается. Но Онегин в этих строках не только с Ленским сопоставляется, но и с поэтом, произносящим эти слова. Онегин «все предвидит» — Пушкин «неясно различает». Пушкин говорил Погодину: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрел на бездну»⁴². У Онегина — скептика, не-поэта — «не кружится голова» ни как у Ленского в его блаженных ожиданиях, ни как у Пушкина, смотрящего в Шекспирову бездну или «различающего» в магическом кристалле собственного романа.

Роман полон образов возможного будущего; среди них совершенно особое место принадлежит известнейшему — посмертному гаданию о

несбывшемся будущем Ленского. Совершенно особое место этих двух строф в романе определяется тем, что самый тип возможного развития здесь иной, чем в других случаях, когда роман продвигается путем расклада вариантов, о чем была речь. А именно: здесь расклад вариантов происходит в абстрактном будущем, не имеющем реальности, обсуждаются «непроверяемые возможности»⁴³, возможности без реальности, *возможности вне реальности*⁴⁴. Когда автор рассказывал:

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их,—

то он говорил о тех же двух, но *живых* возможностях на пути живого Владимира и о том, как одна из них (возможность возвышенного гражданского поэта—отражение Кюхельбекера в Ленском, открытое Ю. Тыняновым) уступает другой. Живое колебание возможностей—в посмертных строфах, в знаменитом их контрапункте оно распадается на две обособленные, отдельные прямолинейные перспективы, располагающиеся уже по ту сторону всего, что можно «предвидеть» и «различать» в живом свободном сюжете романа.

Итак,—возвратимся к Татьяне—предсказание автора и предчувствие ею своей «погибели» не сбываются. Зато сбывается то, что было когда-то ею отвергнуто: «Была бы верная супруга...» А когда сбывается это, она произносит: «А счастье было так возможно...»

Эти ключевые места, хрестоматийные реплики (включая сюда, конечно, и исходное онегинское «Я выбрал бы другую») образуют в тексте слой значений, относящийся к возможному сюжету, образуют его рисунок, контур или, вернее, пунктир.

Возможно было счастье, возможна была гибель, сбылось верное супружество—сбылось как путь, пролеглий как бы посередине между «счастьем» и «погибелью».

Но в завершающей роман ситуации и этот твердо определившийся, устойчивый факт подвергается острому испытанию вспыхнувшей новой возможностью при новой встрече героев. Они различно переживают эту новую возможность: он ей твердит о счастье, она отвечает ему о «позоре», возможность же счастья относит в прошлое (*было* возможно). За этим словом о «позоре» встает большая новая тема, которую открывает Пушкин в произведениях, сопутствовавших оконча-

нию «Онегина», в самих же финальных сценах «Онегина» она ощущается как некая теневая возможность, от онегинской развязки падает легкая, но ощутимая тень этого нового возможного сюжета.

Этому теневому сюжету Пушкин даже посчитал нужным сообщить легкую мимолетную персонификацию в строфах последней главы — ибо, живописуя княгиню Татьяну в свете, Пушкин, конечно, недаром озаботился усадить ее рядом «С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы». Наиболее вероятный прототип «Клеопатры Невы» — Аграфена Закревская, яркая женщина, творчески волновавшая во второй половине 1820-х годов Баратынского и Пушкина и оставшаяся в их творчестве: у Баратынского — героиня поэмы «Бал» и трагической эпиграммы «Как много ты в немного дней...», у Пушкина — «беззаконная комета» в лирике, Зинаида Вольская в прозе, «Клеопатра Невы» в романе⁴⁵. Оба поэта увидели в этой экстравагантной женщине не обычный случай светского адюльтера, но некий вопрос, живую проблему. Наверное, будет неосторожно в этом случае говорить о новом типе эмансипированной женщины, поскольку это понятие более позднего происхождения и связанное с позднейшими идейными веяниями, хотя современник считал возможным называть это слово, вспоминая другую замечательную женщину 20-х годов, также отличавшуюся афишированной независимостью и свободой поведения («знакомство мое с одной из современных передовых, эмансипированных и тогда уже женщин, Софьей Дмитриевной Пономаревой»⁴⁶), и существуют, кажется, основания, исследуя генеалогию темы в русской литературе, возводить ее открытие не к 60-м и не к 40-м годам, а к 20-м, к Пушкину и Баратынскому.

Острую новизну этой темы и этого женского образа Пушкин фиксировал, когда в статье о «Бале» Баратынского, писавшейся в 1828 г., отметил характер княгини Нины как «совершенно новый» (нет сомнений в том, что блестящая Нина Воронская как теневая Татьяна фигура есть в последней главе «Онегина» реплика на княгиню Нину в «Бале»). То же самое Пушкин мог бы, конечно, сказать, и с бóльшим еще основанием, о женском характере, возникавшем в рукописях и планах прозаической «светской повести» («Гости съезжались на дачу...»), которую он начал писать во второй половине того же 1828 г., посреди работы над двумя последними главами «Евгения Онегина». Как показали прежде всего исследования Л. С. Сидякова, работа над этой незавершенной прозой (включая сюда и несколько более поздние «Роман в письмах» и «На углу маленькой площади...») самым тесным образом

переплеталась с окончательными решениями, к которым должен был прийти роман в стихах. Мы сейчас считаем последнее решение Татьяны стратегически предопределенной и неизбежной развязкой романа, о чем уже была у нас речь; но, прежде чем прийти к этому последнему решению, Пушкин развернул и испытал иные возможности женского поведения в сходной ситуации; он сделал это в экспериментальной прозе, которая отпочковалась от завершающей работы над «Онегиным» и возникала на его периферии⁴⁷. Л. С. Сидяков, например, заметил, что Минский в отрывке «Гости съезжались на дачу...» реализует в своем поведении как раз то, в чем Татьяна в своей последней речи подзревает Онегина, героиня же другой начатой повести — «На углу маленькой площади...» — оказывается жертвой ситуации, которая при ином сюжетном решении могла бы стать уделом Татьяны⁴⁸.

Скажем так: в сопутствовавшей роману в стихах незаконченной прозе даны варианты женского поведения, которые можно условно обозначить все вместе как «не-Татьяна». Эти варианты, в свою очередь, неоднозначны и тонко дифференцированы: недаром же Зинаида Вольская («Гости съезжались на дачу...») в дальнейших замыслах распадается на Зинаиду («На углу маленькой площади...») и Вольскую («Мы проводили вечер на даче у княгини Д. ...»). Выделяются три варианта: обаятельная «беззаконная комета», стоящая на рискованном рубеже (Зинаида Вольская), уже несчастная жертва свободного женского выбора («На углу маленькой площади...»), современная Клеопатра, демонический вариант, по слову Ахматовой — «анти-Татьяна»⁴⁹. Варианты эти так сложно и тонко отличны один от другого (здесь «недостаточное различие» приносит ущерб читателю и исследователю), что ахматовская формула уместна лишь в последнем случае, в двух же первых была бы резкой и неточной. Общее же во всех вариантах — специфическая и как бы экспериментальная *свобода* женского поведения. Свобода опасная и с разрушительными последствиями, которые видит Пушкин.

Итак: две заключительные главы «Евгения Онегина» и пробные светские повести рубежа 20—30-х годов — это единая творческая лаборатория, единый контекст. В лаборатории этой происходило размежевание путей Татьяны и «беззаконной кометы». Итогом этого процесса и стали несколько строк, показывающих Татьяну в наглядном сопоставлении с «Клеопатрой Невы». Конечно, Пушкин сознательно озаботился нам напоказ посадить свою героиню рядом с этой живой проблемой как персонификацией того возможного пути, в рискованной бли-

зости к которому сейчас Татьяна находится и от которого она твердо откажется. Мы знаем, какую она тем самым задаст задачу русской мысли, от Белинского до Достоевского, и русской литературе, которая на протяжении века будет заново решать задачу под знаками новых уже исторических веяний — жоржизма, женской эмансипации и т. д., — но с оглядкой на Татьяну. При этом оба ее испытания — в девичестве и в замужестве — отразятся в новых сюжетах — не только в «Анне Карениной», но и в истории Веры в «Обрыве» (см. ниже P.S. к настоящей статье).

В последних сценах «Евгения Онегина» — в письме Онегина и ответной речи Татьяны, в которых они обмениваются репликами о «счастье», — воссоединяются нити реального и возможного сюжета героев. Известна версия пушкинского рассказа, дошедшая от Е. Н. Мещерской и затем с ее слов от Л. Толстого, о том, что развязка романа была для поэта неожиданностью, преподнесенной ему героиней: «Моя Татьяна поразила меня, она отказала Онегину. Я этого совсем не ожидал»⁵⁰. Если и верить этому рассказу как творческому свидетельству (Пушкин любил мистификации в подобных признаниях), то это свидетельство о телеологии романного сюжета, направленного к необходимым решениям, становящимся неизбежными для автора. Как объективная сила этих необходимых решений пробивается и утверждается в сознании творца, не сразу им открытом, показывают и рукописи, в которых оформлялась онегинская развязка. Трудно поверить, но уже в *беловой* рукописи монолог Татьяны кончался иной развязкой:

Подите... полно — Я молчу —

Я вас и видеть не хочу!

(6, 635)

Эта концовка — *как последние слова Татьяны Онегину* — стояла на месте строк: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» — в окончательном тексте; две же следующие — заключительные по окончательному тексту — строфы монолога отсутствуют в рукописи и дописаны на отдельных листках. В двух заключительных этих строфах и появились как слово о счастье, которое было так возможно, так и финальная формула: «Я буду век ему верна». Этих решающих мест, таким образом, не было в уже, по-видимому, законченном иной финальной формулой первоначальном беловом варианте последней речи Татьяны. Это в самом деле «не „разнотение“, а в полном смысле сло-

ва иной вариант романного финала»⁵¹, имевший место уже на предпоследней стадии работы над текстом. Необходимый и для нас неизбежный финал был найден при самой последней работе.

В этом же последнем финале итоговые слова: «Я буду *век* ему верна» — означают, между прочим, что она окончательно рассчитывается со всеми будущими возможностями и с жизнью в возможностях. Недавно опубликована философская работа М. Бахтина начала 1920-х годов, в которой он свою философию поступка строит в терминах творческого процесса художника. Речь идет о поступке как жизненном самоосуществлении человека, и называется это так: «выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда»⁵². Татьяна переписала свою жизнь набело раз и навсегда, с последствиями необратимыми. Евгений же Онегин в сюжете своей судьбы не может выйти из бесконечных черновых вариантов. «И очень рад, что прежний путь / Переменил на *что-нибудь*»; «Без службы, без жены, без дел / Быть *чем-нибудь* давно хотел» (6, 495). В письме Татьяне он судит себя за это: «Свою посылаю свободу / Я потерять не захотел» — свободу, какую дает необязательность жизни в бесконечных вариантах. В черновой редакции этого места еще сильнее выражен этот отказ от обязывающего выбора как причина краха всей жизни: «Сменить посылаю свободу / *На узы счастья* не посмел» (6, 517).

Названо слово, которое и является темой возможного сюжета романа «Евгений Онегин». В одном из писем Болдинской осени 1830 г., когда был закончен роман, Пушкин писал о себе, что он атеист в отношении счастья, и так определял самое счастье (П. А. Осиповой, 5 (?) ноября): «Mais le bonheur... c'est un grand p e u t ê t r e comme le disais Rabelais du paradis ou de l'éternité» (14? 123).

Вот в какой ряд здесь поставлено Пушкиным *счастье* (очевидно, не только в шутку) — в ряд с метафизическими реальностями, с раем и с вечностью. И в романе своем он тоже оставил счастье великим «быть может», но опоясал этим «быть может» реальный несчастный и несвободный сюжет героев и наметил легкой воздушной тенью это воистину великое «быть может» как возможную параллельную «другую линию романа».

* * *

Если бы можно было эпиграфы к произведению ставить при его конце, мы предложили бы в заключение два таких постэпиграфа к нашей теме.

Один — из работы М. Бахтина об эпосе и романе. Здесь есть тезис, имеющий к теме прямое отношение. М. Бахтин отчеканил формулу, ставшую классической, о том, что в романе «человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности», и вывел отсюда, что, благодаря этому всегда ощущаемому «избытку человечности», превышающему судьбу человека, «сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности»⁵³.

В свете этого тезиса мы можем в иной перспективе увидеть наш роман и его сюжетный итог. На его свершившийся сюжет мы можем посмотреть как на свершившуюся возможность, которая не исчерпывает всей реальности. Герои больше своей судьбы, и несбывшееся между ними — это тоже какая-то особая и ценная реальность. И это несбывшееся тоже входит в смысловой итог романа. Оно присутствует здесь как особая тема, как прерывистая «другая линия» — ей-то мы и рискнули присвоить название возможного сюжета.

Конечно, как бы лейбницианский по своей философской форме тезис М. Бахтина очень широк и относится вообще к роману как таковому, в отличие от эпопеи: в эпопее фабула дана преданием, в которое верят: *так было*; мир романа творится свободным вымыслом и возникает в самом деле как бы по Лейбницу, как оптимальный из всех возможных миров, какие могли бы быть сотворены данным художником в соответствии с данным замыслом в данной исторической и культурной действительности⁵⁴. Но представляется, что «Евгений Онегин» принадлежит к небольшому во всей литературе числу романов (к ним, несомненно, принадлежит и «Дон Кихот»), к которым этот тезис мог бы быть отнесен особым образом и в особенной степени. Ибо мир возможностей не остается здесь за гранью романного осуществления как некий потенциальный контекст, но он наглядно присутствует здесь же как тоже своеобразно здесь воплощенный и составляет сам по себе немалую часть онегинского целого, некоторую идеальную надстройку над реальностью в тесном и узком смысле; нам явлен здесь же, в романе, немалый избыток над этой ограниченной реальностью в виде целого роя возможностей, вариантов вокруг центрального действия; этот мир возможностей не исключается, а включается в полноту онегинской реальности, расширяет ее изнутри и составляет некое ощущаемое (и доступное исследованию) дополнительное измерение, отличающее космос «Онегина» среди прочих романов.

И второй постэпиграф — из Анны Ахматовой:

И было сердцу ничего не надо,
 Когда пила я этот жгучий зной...
 «Онегина» воздушная громада,
 Как облако, стояла надо мной.

«„Онегина“ воздушная громада» — эта стихотворная строка стоит научного определения. «Громада», но «воздушная». Громада внутреннего объема, образуемого не в последнюю очередь той непрерывной смесью реальности с возможностью, о которой мы говорили, перефразируя Флобера, при воздушной легкости этой неизмеримой емкости, происходящей, видимо, от специфической невесомости этого вмещенного в состав онегинской реальности мира возможностей. Роман в стихах, свободный роман, роман возможностей — к этим определениям присоединяется и ахматовская стихотворная формула «воздушной громады» как говорящая о том же единственном в своем роде свойстве поэтически грандиозного воплощения реальности в пушкинском романе. Реальность, включающая в себя богатство возможностей — как иного хода действия и судьбы героев, так и возможностей будущего романа, литературного развития, — вот что такое «Евгений Онегин». Этим объемом возможностей воздушная громада «Онегина» превосходит, наверное, и громаду «Войны и мира».

Примечания

¹ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1978. Т. 1. С. 405.

² Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное). Т. 27. С. 722 М.; Л., 1933; комментарий Н. К. Гудзия.

³ Так, Б. М. Эйхенбаум называл «Боярина Оршу» «промежуточной редакцией между „Исповедью“ и „Мцыри“» // М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 591.

⁴ С. Ломинадзе. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 5.

⁵ И. Роднянская. Демон ускользающий // Вопросы литературы. 1981. № 5. С. 144.

⁶ Ю. М. Лотман. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 79.

⁷ Уже при подготовке этой статьи к печати мы узнали, что у предлагаемого понятия был термин-предшественник: в статье горьковского пушкиниста Е. С. Хаева, ныне покойного, с которой мы, к сожалению, познакомились с запозданием, при анализе «онегинского круга» произведений Пушкина (в который помимо ро-

мана в стихах включались «Граф Нулин», «Домик в Коломне» и «Езерский») возникал термин «виртуальный сюжет». Явление, стоящее за термином, автор статьи понимает, однако, иначе. См.: Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 107.

⁸ Ссылки на варианты текста «Евгения Онегина», как и на прочие тексты Пушкина, даются по большому Академическому полному собранию сочинений Пушкина.

⁹ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 285.

¹⁰ Г. А. Гукковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 197, 172.

¹¹ В недавней статье Ю. С. Сорокин оспорил это понимание как узкое и слишком прямолинейное, «обытовленное» и, опираясь на открытый им возможный источник пушкинского образа (читанные Пушкиным в Михайловском лекции Августа Шлегеля, в которых находится характеристика романтической драмы, представляющей «далекую перспективу... в некоем магическом освещении»), предложил толкование этого образа в смысле особого *освещения* открывающейся художнику жизненной перспективы; в этом смысле более близким реальным аналогом пушкинской метафоры признан известный с XVII в. волшебный фонарь (впрочем, не отвергнут совсем и реальный тоже «магический кристалл» как «прибор при гадании» — как частный случай возможной конкретизации образа (см.: Ю. С. Сорокин. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 335—340). Однако в этой интерпретации не принято во внимание то значение, какое принадлежит гаданию как в то же время и бытовому и символическому действию в мире романа, что делает глубоко обоснованным уподобление этому действию и творческого созерцания поэта (замысел как гадание о будущем); от прибора для гадания в качестве реально-символической опоры метафоры творческого замысла не хочется отказываться. Текст как будто подкрепляет это конкретно-символическое понимание образа: с «далью свободно-го романа» переключается в тексте «жизни даль» в картине гадания («... Перед которой жизни даль / Лежит светла, необозрима»).

¹² Гюстав Флобер. Письма, 1831—1854. М., 1933. С. 281.

¹³ См.: Ю. Н. Чумаков. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32—34.

¹⁴ «... И не устыдился дела гнуснейшего из всех его преступлений: убив мать и брата Ксении, взял ее к себе в наложницы», — сообщает Карамзин со ссылками на источники (Н. М. Карамзин. История государства Российского. Т. XI. СПб., в типографии Н. Греча, 1824. С. 227). Пушкинское сближение характера Самозванца с Генрихом IV также восходит к Карамзину, сообщающему о Самозванце: «изъявлял особенное уважение к королю Французскому Генриху IV...» (там же, с. 218).

¹⁵ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226.

¹⁶ Ср. понимание «Графа Нулина» Ю. Н. Тыняновым как «методологического эксперимента»: «... эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение („нуль“» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 152).

¹⁷ С. А. Фомичев. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 162.

¹⁸ В работе о поэтическом пространстве «Евгения Онегина» Ю. Н. Чумаков рассматривает карту земного пространства романа, и вот что он говорит о количественно немногих его «морских» строках: «В морских просторах сюжет лишь готов совершиться, но остается несбыточным... Зато образ моря в „Онегине“ — это теневой образ свободы, романтическое пространство возможности. Море соотносится с городом и деревней так, как смысловые „пустоты“ романа со стихом и прозой. Шум моря, завершающий роман, — шум онтологической непрерывности. „Деревенский“ роман по своим несбывшимся снам оказывается „морским“ романом» // Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1987. С. 43—44.

¹⁹ И. М. Дьяконов. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 78—88.

²⁰ С. А. Фомичев. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 181. Также: А. С. Осиповат. «Влюбленный бес»: Замысел и его трансформация // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. С. 183.

²¹ Написано, вероятно, в конце 1824 г.

²² «В дальнейшем творчестве Пушкина вряд ли найдется какое-либо значительное произведение, которое не жило бы этим заветом черкешенки о любви, этим испытанием жизни любовью как началом действительной свободы и оправданного творческого исторического бытия» (М. И. Каган. Недоуменные мотивы в поэмах Пушкина // В мире Пушкина. М., 1974. С. 96).

²³ Ср. замечание Ю. Н. Чумакова о мотиве женского превосходства как национальном литературном мифе // Ю. Н. Чумаков. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 56.

²⁴ Виктор Шкловский. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 57.

²⁵ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104.

²⁶ А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Комментарий А. Тархова. М., 1978. С. 230.

²⁷ «Стабильная смысловая основа, смысловая матрица, заданная языком и простейшими символическими системами самой жизни» (С. С. Аверинцев. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 91).

²⁸ А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 191.

²⁹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т. 1. С. 413.

³⁰ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 104.

³¹ Подробнее, с разбором примеров, мы писали об этом в кн.: Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 93—95.

³² Ю. М. Лотман. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». С. 92.

³³ Ю. Н. Чумаков. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. С. 9.

³⁴ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

³⁵ «Таким образом, сюжет „Евгения Онегина“ не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллю-

стрировать в этом романе главным образом отступления („ножки“, например),— с точки зрения композиционной это будет правильно» (*В. Шкловский*. О теории прозы. С. 161).

³⁶ *Ю. М. Лотман*. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 216.

³⁷ Л. С. Осоват заметил, что сон Татьяны, в сюжете которого она оказалась на краю падения, явится откровением не только о ее демоническом герое, но и о ней самой, о безднах ее души. См.: Л. С. Осоват. «Влюбленный бес»... С. 195.

³⁸ *В. Лакшин*. Биография книги. М., 1979. С. 182—183.

³⁹ «Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение» —эпиграф из Бёрка, предполагавшийся к первой главе.

⁴⁰ *С. А. Фомичев*. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 156.

⁴¹ *Ю. М. Лотман*. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 216.

⁴² Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 12.

⁴³ *И. А. Гурвич*. Явление неопределенности в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Проблемы литературоведения и преподавания литературы. Ташкент, 1977. С. 55.

⁴⁴ Можно провести аналогию между этими абстрактными перспективами несбывшейся жизни Ленского и теми гадательными «возможными сюжетами» будущих продолжений незавершенных (по замыслам их авторов) произведений, жизнь которых словно бы оборвалась также, подобно жизни пушкинского молодого певца, сюжетами, какие мы выше назвали воздушными замками в истории литературы: они так же отнесены к утопическому абстрактному будущему, как два варианта участи Ленского. «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером» (Дневник А. С. Суворина. М.; Пг., 1923. С. 16). Не напоминает ли этот возможный сюжет Алеши Карамазова строфы о Ленском?

⁴⁵ Ю. М. Лотман заметил, что «введение такой героини в мир Татьяны и Онегина могло породить определенные сюжетные коллизии» (*Ю. М. Лотман*. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 354).

⁴⁶ Записки Дмитрия Николаевича Свербеева, 1799—1826. М., 1899. Т. 1. С. 225.

⁴⁷ *А. С. Сидяков*. Проза и поэзия Пушкина: Соотношение и взаимодействие. Тарту, 1975. С. 32.

⁴⁸ Там же. С. 29—30.

⁴⁹ *А. Ахматова*. О Пушкине. С. 212.

⁵⁰ У Толстого, 1904—1910. «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого // Литературное наследство. М., 1979. Т. 90. Кн. 1. С. 143. Есть и иная версия, также записанная за Толстым его собеседниками; она близка по тексту, но отнесена к другому моменту онегинского сюжета—к замужеству Татьяны: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она—замуж вышла! Этого я никак не ожи-

дал от нее» (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 232). В ссылках на эти два рассказа Толстого они обычно смешиваются. Вполне вероятно, судя по текстуальной близости этих версий, что они восходят к одному источнику, о котором Толстой в разные годы сообщал по-разному (два записанных Г. А. Русановым и Д. П. Маковицким рассказы Толстого разделяют двадцать с лишним лет).

⁵¹ А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Комментарий А. Тархова. М., 1978. С. 273.

⁵² М. М. Бахтин. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 115.

⁵³ М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479—480.

⁵⁴ Примером достижения оптимального варианта поэтического мира может служить то окончательное оформление заключительного монолога Татьяны лишь на самой последней ступени работы над текстом, о котором была речь выше.

1987

P.S. Возможные сюжеты Пушкина

Это дополнение к статье двенадцатилетней давности естественно накопилось с тех пор и в немалой части своей оно связано с содержанием этих протекших лет. Чему, чему свидетели мы были — произошел поворот в русской истории, заново возбудивший вопросы о роковом ее ходе и альтернативных путях и неосуществившихся возможностях (в популярной ныне формулировке — об истории в сослагательном наклонении). И вот пушкинские слова — «Не говорите: и н а ч е н е л ь з я б ы л о б ы т ь» — можно брать эпиграфом к статье А. И. Солженицына «„Русский вопрос“ в конце XX века» (1994). Бывают странные сближения.

В эти годы также происходило движение филологической и исторической мысли, содержавшее новые импульсы для обсуждения поставленной 12 лет назад темы возможного сюжета. Настоящие немногие примечания к статье на эту тему во многом вызваны выступлениями последнего времени, иные из которых далее будут названы. Если же посмотреть пошире на Пушкина, можно, кажется, формулировать нашу тему во множественном числе — «возможные сюжеты Пушкина». Проблема поэтики уводит филолога к тайне истории; но и с поэтом Пушкиным это так было.

К заголовку текста: под *возможными сюжетами Пушкина* имеются в виду не те сюжеты, которые Пушкин хотел написать и не написал, не-

осуществленные планы — скажем, повесть о стрельце или драма «Иисус». Имеется в виду внутренняя тема Пушкина, ведущая нас в некий пушкинский философский центр, в котором сходятся поэзия и история, мысль Пушкина об истории. Возможность как тоже реальность особого рода и ее сильнейшее присутствие в поэтической реальности Пушкина — такова эта тема. «Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт» — роль и судьба этой странной реплики в сюжете романа в стихах. Вот тема.

1. «Бывают странные сближения» и «Народ безмолвствует» — две знаменитые концовки, обе родившиеся, по-видимому, в том же 1830 году и оставленные нам на вечное употребление. Обе выполнены минимальными средствами, но над первой фразой, как свидетельствует автограф, Пушкин работал, а ко второй он шел пять лет.

«Бывают странные сближения». Всего три слова, но он подыскивал, переставлял слова, прежде чем поставил их как будто отлил из бронзы — так что теперь они так весят, будто они из сверхплотного вещества. «Сближения бывают... Сближения случаются... Быть могут странные сближения» (11, 432). «Стенограмма творческого процесса» (Б. В. Томашевский¹). Это, конечно, происходило мгновенно — этот процесс уплотнения смысла путем перебора и расстановки слов, — но это была *работа*, мгновенный процесс на минимуме словесного пространства и времени (*мгновенный* — эпитет пушкинский, мы вспоминали и вспомним еще его определение случая, но и для Пушкина самого, чтобы определить его самого, как мы увидим, он очень хорош). Пушкин выработал — именно так — эффектную концовку и сообщил тем самым своей летучей заметке окончательную художественность. Но для чего нужна была такая отделка, если ей суждено было остаться в пушкинских бумагах на волю Провидения, чтобы дойти до нас (до П. В. Анненкова, опубликовавшего впервые заметку о «Графе Нулине», но — без этой последней фразы!²), потому что странное сближение с 14 декабря он не мог отдать в печать (даже и Анненков в 1855 г. — в год смерти Николая I — еще не мог). «Непременно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться. Теперь уже можно писать и царствование Николая, и об 14-м декабря», — так в сентябре 1827 г., «играя на бильярде», Пушкин говорил А. Н. Вульфу³, и Н. Я. Эйдельман считает, что это был момент иллюзии «в надежде славы и добра»⁴. Но вряд ли эта иллюзия сохранялась три года спустя. Заметку о «Графе Нулине» Пушкин писал для нас, оставил нам — чтобы мы знали, какое «величие замысла» стояло за этой шуткой.

Это слово другого поэта другой эпохи — Иосиф Бродский как-то сказал Ахматовой: «Главное — это величие замысла». Ахматова любила это вспоминать⁵. В «Графе Нулине» Пушкин посмеялся над величием замысла. Но — величие замысла остается.

Тут такой сознательно организованный разрыв между замыслом и осуществлением, тем, что было на входе и что оказалось на выходе, что никогда ведь не догадаться о замысле, не позаботься автор оставить нам это свидетельство пять лет спустя — а он позаботился. Что это единственный в своем роде такой пример для теории творчества, мы говорили в тексте статьи. «К Лукреции Тарквиний новый / Отправился, на все готовый». Но поди догадайся, какого размаха за этим мысль.

Он полностью скрыл величие замысла. Скрыл его таким образом, что перевел в несоизмеримые масштаб и материал. Сократил мировую историю до провинциального анекдота, свел историю в точку, затерянную в российской глуши, свел ее «к нулю». Гора родила мышь — он этого и хотел. Но затем своим комментарием в шутку тоже⁶, но эту гору восстановил.

2. Гора — это мысль о том, как происходит история. Только что ведь об этом очень серьезно закончен «Борис Годунов». Пушкин пишет пародию на Шекспира сразу «после „духа Шекспирова“»⁷, сразу как только сам стал нашим Шекспиром. Как закончен «Годунов» — закончен буквально, какой концовкой? Известно — совсем не той и сильно отличной от будущего «Народ безмолвствует». Хорошо известно также письмо Вяземскому в день окончания; но из него мы помним только это «ай да Пушкин, ай да сукин сын», а надо представить картину во всей ее полноте, как это было, пройдя по строчкам письма: «Трагедия моя кончена; я перечел ее в слух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» (13, 239). *Перечел ее вслух, один*: т. е. исполнил ее перед самим собой, как перед публикой, и бил в ладоши, как публика. Это было первое исполнение. После каких же прямо слов он бил в ладоши? После этой первой развязки⁸, не только по смыслу отличной от будущего финала, но решительно иначе завершившей всю картину и концепцию драмы — свертыванием истории в порочный круг: «Н а р о д. Да здравствует царь Димитрий Иванович!» И рукопись еще в 1829 г. оставалась с этим финалом.

Вопрос о двух финалах драмы имеет к нашей теме отношение. «Народ в ужасе молчит» — эта первая реакция на новое злодеяние уже есть в рукописи, но от нее отступает новая покорность: в отличие от

будущего окончательного и *завершающего* картину безмолвия Народ *молчит*, а потом опять *кричит*. Точнее, он просто безвольно-физически отзывается, «как эхо»⁹, на вложенное в него Мосальским.

Недавно В. Непомнящий развил идею пушкинского телеологизма и обратной перспективы, т. е. развертывания смысла обратным ходом от итога как целевой причины, к которой было направлено действие, поскольку «все действие устремлено... к безмолвствованию финала»¹⁰. Можно спросить, если так, обратная перспектива,— к чему оно было устремлено в финале 1825 года, когда Пушкин бил в ладоши? В. Непомнящий неохотно и как бы вынужденно вспоминает о первом финале как о временной ошибке Пушкина—это концовка «из какой-то другой драмы (...), пьесы, в которой не должно быть места Пимену, Юродивому, „мнению народному“»¹¹. «Не должно быть места»—как это понять, когда место этому всему в трагедии 1825 г. есть?

Нет, первый финал— из этой драмы, но прошедшей на пути поэта (и на историческом пути за эти годы) свой *внутренний* путь. И невнимание к первой развязке есть невнимание к этому внутреннему пути трагедии. Стоило бы, напротив, сопоставить два финала шаг за шагом, строчка за строчкой— вот где нужно «медленное чтение». Эти последние строки— диалог боярина Мосальского с Народом. «Народ в ужасе молчит» на его сообщение— и на это именно молчание следует реплика боярина: «Что ж вы молчите? кричите...» Теперь ответ за Народом, и тут— развилка. В трагедии 1825 г. он не выдержал своего молчания и отозвался, «как эхо». Пять лет спустя он не только подтвердил свое молчание, но возвел его в степень— он не молчит, он *безмолствует*. Это ведь уже не то же самое— и чтобы это по-настоящему ощутить, стоило бы не забыть о первом финале. Внимание к внутреннему движению сцены в *обеих редакциях* способно лишь повысить ценность этого результата.

Вопрос текстологический: как печатать трагедию? В замечательно интересной статье уже тридцатилетней давности чешский исследователь Владимир Сватонь предлагал как научно правильное решение печатать параллельно белой текст 1825 г. и печатное издание 1831 г. как две редакции драмы¹². Есть подобные примеры: два «Тараса Бульбы», два «Двойника», две книги М. М. Бахтина о Достоевском 1929 и 1963 гг. Но то печатные разновременные редакции, здесь— рукописная и печатная. Можно ли говорить о двух редакциях? Различия ведь как будто не так велики, как в тех примерах. «Политическое содержание Б. Г. несколько не меняется от того, как заканчивается тра-

гедия, потому что оно определяется всей идейной концепцией и всем текстом трагедии, а не одной этой строчкой» (т. е. новым финалом), — писал Г. О. Винокур в знаменитом VII томе большого академического Пушкина (1935), где он и создал «канонический текст» трагедии. Идейное содержание не меняется, меняется лишь *художественная выразительность*¹³. Но, возражает В. Сватонь, «одна эта строчка» входит в контекст других изменений: в печатном издании выпущены три сцены, одну из которых («Девичье поле») текстолог вернул в трагедию, две другие оставил за скобками. Для возвращения сцены «Девичье поле» было то основание, что здесь предполагается цензурная причина ее исключения из издания 1831 г., как можно судить по письму Пушкина Вяземскому 2 января 1831 с сожалением о выпущенных «народных сценах» (как, впрочем, и о «матерщине французской и отечественной» — 14, 139); но появиться ей в посмертных сочинениях через десять лет цензура не помешала. Есть и такой момент сближения этой народной сцены с первым финалом, что образ Народа и его поведения при восхождении нового государя там и здесь очевидно рифмуются. Тем самым рифмуются по существу и исключение этой сцены с изменением финала. Конечно, дело сделано, и представить «Годунова» без этой сцены нам уже невозможно¹⁴. Но отдать себе отчет в том факте, что канонический текст академического VII тома представляет собою текст-контаминацию, *какого у Пушкина не было*, — очевидно, нужно. И получить возможность увидеть своими глазами и воспринять в ее цельности — и в сопоставлении с книжным изданием 1831 г. — ту трагедию («комедию», по стилизованно-барочному определению жанра в том ее варианте¹⁵), которую он закончил 7 ноября 1825 г., в канун рокового события, и которой хлопал в ладоши, — наверное, тоже небесполезно.

В самом деле, закон обратной перспективы, сформулированный для Пушкина В. Непомнящим. Ведь как раз в соответствии с ним полагает чешский филолог, что «одна эта строчка», в контексте других изменений, меняла художественную картину в целом. Перемена финала дифференциальным образом перестраивала соотношения черт и сторон в колеблющемся, двоящемся портрете Народа; «была по-новому оттенена интенсивность отдельных черт на его коллективном портрете»¹⁶. А вместе с ним перестраивалась и картина самой истории.

Как отмечено Б. П. Городецким, в описании события у Карамзина совмещаются в одной фразе обе возможности пушкинского финала: «Тысячи воскликнули, и рязанцы первые: „да здравствует же отец

наш, государь Димитрий Иоаннович!“ Другие еще безмолвствовали в изумлении»¹⁷. Это не пушкинское безмолвие, но развилка пушкинского решения здесь наглядно присутствует. В историческом и художественном сознании автора была эта развилка. Первая развязка 1825 г. отвечала типичной ситуации русской истории, регулярно в ней повторявшейся, примеры к которой давали разные ее эпохи¹⁸; второй финал означал преодоление этой типичности. Он преобразил трагедию «величественным впечатлением», как сформулировал вскоре Фарнгаген фон Энзе и повторил за ним Белинский¹⁹,— преобразил почти чудесным образом (впечатление чуда поддерживается полной нашей неизвестностью о происхождении чудесной ремарки, не оставившей никакого следа поправки в рукописи и никакого авторского свидетельства). Преображению подвергся комплекс свойств в портрете Народа, характеризуемого в тексте драмы, во-первых, стихийными колебательными, волновыми, а также «громкими» проявлениями («народный плеск иль ярый вопль», «Народ завыл», «Народ и так колеблется безумно») — здесь он безмолвствует неподвижно (а только что «несся толпою»), — а во-вторых, разнородностью и разнонаправленностью устремлений и реакций (только что сказывавшихся в резко противоречивом отношении к заключенным Борисовым детям), присутствующей и в приведенном Б. П. Городецким рассказе Карамзина. В самом деле можно сказать о ремарке 1830 г., что «только теперь трагедия завершена»²⁰, — но нельзя пренебречь пятилетним путем, исходной точкой которого была развязка 1825 г., прямо накануне декабрьского события, ставшего поворотом на этом пути и в жизни автора, и в его исторической мысли. Превзойденная в печатном тексте поэтическая развилка трагедии указывала на проблему исторического понимания, особенно вставшую перед Пушкиным к концу 20-х годов и высказавшуюся в том числе в заметке о «Графе Нулине».

Можно к этому случаю — и к заметке, и к судьбе «Бориса Годунова» — подключить размышления Ю. М. Лотмана об истории, немалым образом основанные на Пушкине, в ряде последних его работ — «Клио на распутье»²¹. Ретроспективный, как бы естественный взгляд на прошлое из настоящего находит в нем то, что вело к настоящему результату — «иначе нельзя было быть», как говорил об этом Пушкин, не соглашаясь с этим взглядом на историю. Пушкин хотел иного взгляда на историю — изнутри истории. Но этот взгляд изнутри истории, переживающий поступь событий, на каждом шагу наталкивается на распутья и развилки²². С этой точки зрения трагедия Пушкина словно ос-

тановилась на таком распутье перед самым финалом, от чего зависел весь ее смысл. Словно сам этот Народ остановился на длительное раздумье и только в самый последний момент надумал безмолвствовать (в неуследимый момент, поскольку новый финал неведомо откуда взялся сразу в печатном издании). «В рукописи... народ *еще кричит*: Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — комментировал П. В. Анненков²³, отмечая как бы во времени путь самого народа (т. е. исторической мысли Пушкина) ко второму финалу.

Стоило бы и нашей мысли о Пушкине задержаться вместе с ним на этом месте и этим богатым моментом не пренебречь, не потерять его в пафосе телеологического истолкования, способного иногда выравнять и сглаживать неровный ход истории и мысли поэта. Как способен к тому и выработанный и канонизированный в советское время текстологический принцип «последней авторской воли».

История в трагедии была на распутье, и сама трагедия вместе с ней была на распутье: как происходит история, так и процесс художника — они почти приравнены у Пушкина.

3. Заметкой о «Графе Нулине» Пушкин ввел в сопоставление две истории — политическую историю громких имен и неслышно идущую историю обыкновенных людей. И в основании громкой римской истории было, выходит, частное происшествие. В будущем за такую единственно истинную массовую человеческую историю будет ее признавать Лев Толстой — против истории великих людей. Одновременно же с Пушкиным в новой французской историографии происходила смена взгляда на историю, за которой он внимательно следил: от истории как биографии власти (выражение Клода Сен-Симона), политической истории имен и событий к истории как биографии общества и народа. Эта смена взгляда на историю продолжается и уже в нашем веке, вплоть до школы «Анналов». Главные имена французских историков той плеяды упоминаются Пушкиным не только в критических текстах и письмах, но и в поэзии: «с ужасной книжкой Гизота» едет в Россию граф Нулин. В России учеником и эпигоном этих течений стал Николай Полевой, решивший, по Пушкину, «приноровить систему новейших историков и к России». Но Пушкин встал на защиту политической истории Карамзина от Полевого, а сквозь Полевого оспорил и подавляющий принцип исторических закономерностей у Гизо. Пушкин хотел видеть историю гибким взглядом: он знал, что такое «сила вещей», но не хотел остаться при истории закономерностей.

Происхождение формулы «сила вещей» у Пушкина ждет исследования. Есть комментарий Набокова к ней как к известному «галлицизму» в так называемой десятой главе «Онегина» («И скоро силою вещей / Мы очутились в Париже...») — отсылка к строкам хорошо известных Пушкину записок Ж. Фуше, как раз относящимся к событиям декабря 1813 г. («*par la seule force des choses*» у Фуше)²⁴. Но вообще *la force des choses* — постоянная формула во французской историографии, «основное понятие доктрины, с полной отчетливостью выраженное Ройе-Колларом еще в 1800 г.»²⁵ Пушкин тоже пользуется этим «галлицизмом», как видим, и в публицистике, и в поэзии; самый сильный случай — в официальной записке 1826 г. «О народном воспитании» — слова о событиях 14 декабря, обнаруживших «необъятную силу правительства, основанную на силе вещей» (11, 43). Здесь у Пушкина это понятие указывает на некое непреходящее обстоятельство русской истории (оно и в наши дни действительно действует) — и заряд иррационального фатализма оно в себе заключает. И во французской историографии той эпохи фатализм — основная проблема и основная опасность, в которую клонит признание исторической закономерности как императива истории; в фатализме сразу же обвинила новую школу «доктринеров» любимица Пушкина мадам де Сталь²⁶, а сами они все силы клали на то, чтобы отделать свой принцип закономерностей от фатализма.

Пушкин думает об истории в понятиях, соотносящихся с европейской историографией и полемически не совпадающих с ней. Таковы его замечания на Гизо. Мысль Пушкина «философски объемна»²⁷ и двуполярна, контрастна: да, «сила вещей», однако — «Не говорите: и н а ч е н е л ь з я б ы л о б ы т ь». Связь мыслей в пушкинской заметке о втором томе истории Полевого еще не распутана. В отношении к доктрине Гизо Пушкин, кажется, близок к мадам де Сталь: доктрина в его изложении принимает черты логического детерминизма и фатализма. «У Гизо одна мысль, одно событие, одна алгебраическая формула, и какая сила, какая ясность, какая точность» (11, 378). «Но провидение не алгебра» (11, 127), а историк не астроном: две пушкинских контрпараллели его исторической мысли. Пушкин словно бы отвечает на одно письмо Гизо, которого он, конечно, знать не мог, но которое было написано только что, накануне Июльской революции 1830 г., и в котором Гизо как раз уподобляет исторические законы в отношении предустановленной точности их действия законам астрономическим и себя-историка — астроному: «Здесь с особенной яркостью обнаружи-

лись моим глазам высшая мысль и воля. Я вижу их в мировой истории так же ясно и несомненно, как в движении звезд. Я вижу присутствие Бога в законах, управляющих совершенствованием человеческого рода, столь же несомненное, столь же очевидное, по-моему даже более очевидное, чем в законах, определяющих восход и заход солнца»²⁸. Ср. у Пушкина известное: события жизни человеческой *не* предсказаны в календарях, как солнечные затмения. Гизо свою историософию проповедует как религиозную историософию и не уподобляет, а прямо отождествляет действие исторических законов с действием Провидения, а это последнее отождествляет с действием законов астрономических.

Не то у Пушкина: для него, вероятно, это формула фатализма²⁹. Связь мыслей в пушкинской заметке, повторим, еще не распутана. У Гизо «одна алгебраическая формула» объясняет европейскую историю. По Пушкину, она верна для Европы и не верна для России, история которой «требует... другой формулы» — начало пути к нарождающейся славянофильской идее. Мысль философско-историческая связывается здесь у Пушкина с мыслью национально-исторической, и логику этого сочетания мыслей еще предстоит понять. Тут же у Пушкина: «Горе стране, находящейся вне европейской системы!» При этом контекст такой — две фразы подряд: «История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!» Позже Чаадаеву в знаменитом письме Пушкин напишет: не находит ли он в современном положении России «quelque chose qui frappera le futur historien? Croyez-vous qu'il nous mettra hors l'Europe?» Это особое существование вне Европы сложно волнует его и как европейца и как национального мыслителя. В том же письме Чаадаеву: «nous avons du avoir une existence tout-à-fait à part, qui en nous laissant Chrétiens, nous laissait cependant tout-à-fait étrangers au monde Chrétien...» (16, 171—172). Чуждыми не европейскому миру, а христианскому миру. Европейскому христианскому миру. Обратим еще внимание на фразу о греческой церкви в письме Вяземскому (3 августа 1831; тот же спор с Чаадаевым): «она остановилась и отделилась от общего стремления христианского духа» (14, 205).

И в заметке 1830 г. наша история отделяется от «истории христианского Запада»: наша «другая формула» — другая, чем мысли и формулы, «выведенные Гизотом из истории христианского Запада».

Но — «алгебраической формуле» Запада с силой противостоит Провидение как категория исторической мысли Пушкина. И кажется, по

связи мыслей, что оно как-то иначе, чище, может быть, действует в нашей истории, действует как бы поверх исторических закономерностей. Но здесь мы уже гадаем вокруг пушкинского текста уже за его пределами. Текста, сжатого, как пружина, и еще не раскрытого.

Итак — Провидение как категория исторической мысли Пушкина. Оно как духовная, «умная» категория отделяется в пушкинском размышлении от иного рода закономерностей и необходимостей математического и механического порядка и неожиданно сближается с закономерным понятием случая; размышление венчается определением *случая* как «мощного, мгновенного орудия провидения»³⁰. Картина вместе философская и поэтическая: Провидение представляется здесь какой-то *живой* духовно-стихийной силой, которой «нет закона», как ветру, орлу, сердцу девы и самому поэту: Дух дышит где хочет, и Провидение действует так же («Зачем крутится ветер в овраге?» — этого программного отрывка еще надо будет коснуться).

Независимые переключки в истории мысли убедительнее всего. Вот еще одна, уже прямо из нашей сегодняшней современности, — высказывание С. С. Аверинцева о Пушкине, интересно сближающееся *по этикету* с пушкинским определением случая: «Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»³¹, т. е. Гёте.

Что это значит и почему — *мгновенная* исключительность? Прекрасная формула, ее еще надо будет продумывать. Это значит, что Пушкин хоть и явился, конечно, следствием какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным» ее результатом, а *вспышкой*, солнечным взрывом, т. е., по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием, замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения Пушкина к античности (см. ниже ст. «Из истории понимания Пушкина»). (Сам Пушкин, кстати, спрашивал о таких чудесах в истории литературы: «Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества» предшествующей словесности во Франции «вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века?» — II, 270³².)

Пушкинский *случай* — это понятие из человеческой жизни, в мире физическом случая нет, там только законы. Случай — непредсказуемое действие человека — насилие и реакция на него Лукреции или Ната-

льи Павловны. Надо ли рассуждение Пушкина так понять, что от пощечины верной жены мог измениться весь ход истории? Нет, ведь он решил пародировать здесь не только Шекспира, но и саму историю. В политическом воздухе в дни, когда писалась поэма-буфф, стояли эти вопросы. Странное сближение состояло в том, что поэма писалась точно синхронно восстанию, о котором он не знал, но ведь что дни критические, знал, шутил в междущарствие³³. Люди эпохи, пережившие только что Наполеона и утратившие в новое время средневековый религиозный взгляд на историю, верили в произвол сильной личности, в сильное действие как в решающий механизм событий. Идея случая оказывалась на пересечении-столкновении религиозно-провиденциального и иррелигиозно-волюнтаристского образов истории и могла служить тому и другому. В декабристских кругах считали, что сильное действие, как бы та самая пощечина, все может решить. Ю. М. Лотман приводит пример из показаний на декабристском процессе: когда дворовые убили в Грузии в том самом 1825 г. полновластную фаворитку Аракчеева Настасью Минкину и ждали после этого отставки самого Аракчеева, А. А. Бестужев сказал в своем кругу, «что решительный поступок одной молодой девки производит такую важную перемену в судьбе 50 миллионов»³⁴. Пушкин на это вскоре ответит «необъятной силой правительства, основанной на силе вещей».

В том же 1826 г. Тютчев написал свое «14-е декабря 1825». Трудно сопоставлять лирическое стихотворение и официальную записку. Но— можно: сила пушкинского афоризма говорит о том, что это не просто официальная формула. Историческая оценка итога события у двух поэтов очень близка: «необъятная сила правительства» — «вечному полюсу» тютчевскому.

О жертвы мысли безрассудной,
 Вы уповали, может быть,
 Что станет вашей крови скудной,
 Чтоб вечный полюс растопить!
 Едва, дымясь, она сверкнула
 На вековой громаде льдов,
 Зима железная дохнула —
 И не осталось и следов.

Вряд ли Пушкин это бы разделил — этот железно-фаталистический взгляд на то же событие. И не только по личной связи своей с несчастными жертвами безрассудной мысли.

Народ, чуждаясь вероломства,
Поносит ваши имена—
И ваша память от потомства,
Как труп в земле, схоронена.

Тютчев не ездил на Голодай (Гоноропуло) искать этот «труп в земле» — Пушкин ездил³⁵. Но не только лично он стоял к событию ближе. Две реакции поэтически-философские разные. Тютчевский «вечный полюс» — физический, внеисторический. Пушкинская сила вещей — сила историческая и в качестве таковой способная действовать неодинаковым образом в разных пушкинских текстах: она была динамической силой, когда привела нас в Париж, и она же затем себя обнаружила тормозящей силой (тормозящей свободные следствия своего же действия). Пушкинский исторический фатализм — это проблема, он есть как полюс мысли («делать было нечего» — одна из любимых пушкинских повествовательных формул), но в гибком соотношении с иным полюсом человеческого свободного действия и внезапной непредсказуемости («случай»). Можно оценить эту гибкость, поставив рядом железный тютчевский фатализм — во взгляде на то же событие.

Если теперь подвести итог «двойной пародии», по объяснению Пушкина в заметке о «Графе Нулине», то это двойная пародия на Шекспира и на историю, но также — на обе историографические концепции — абсолютный детерминизм и абсолютный индетерминизм, отдающий историю во власть индивидуального произвола и случая (пощечина верной жены).

Независимые переключки в истории мысли ценнее всего. Выразительна и неожиданна переключка уже из XX века. Нас к ней приводит чтение тома философских работ Питирима Сорокина, в котором впервые опубликована («из рукописного наследия») его небольшая ранняя энергичная статья, написанная в годы мировой войны 1914—1918 гг. (точная дата, судя по публикации, не установлена). Статья называется «Историческая необходимость» и состоит в опровержении этой категории как таковой. Сорокин пишет против нее почти как Пушкин писал о фатализме Гизо. «Но мы хотим, чтобы закон и причинность были поставлены на свое место и понимались так, как и должны пониматься, то есть чтобы они не становились идолами, перед которыми нужно преклоняться и которым нужно воскурять фимиам. Для нас одинаково метафизичными являются и сторонники индетерминизма, и сторонники фатализма, со всеми его ветвями и разветвлениями». Пуш-

кинское двойное размежевание — и в подтверждение, что такое сближение не совсем натяжка, мы читаем по ходу дальнейшего рассуждения математически-астрономическую контрпараллель как аргумент против «законов», которые «с железной необходимостью управляют фактами. Если это верно, то из этого вытекает, что, зная эти законы, мы можем вычислить прошлое, настоящее и будущее мира, как мечтал Лаплас»³⁶. Вспомним пушкинское: «то историк был бы астроном...» Этому всевластию «законов» противопоставлена *человеческая* история и ее живые начала — *возможности и случайности* (со ссылкой уже на мыслителей новых времен — П. А. Лаврова и Н. Гартмана)³⁷. По самому ходу мысли сближение удивительное, побуждающее думать о том, почему мысли Пушкина об истории способны так отзываться уже в XX веке. В статье молодого Питирима Сорокина можно видеть раннее свидетельство новой волны протеста против детерминизма, которая прокатится в исторической мысли XX века как реакция на его подавляющие события.

4. Случай, судьба, Провидение — если начать разбираться, как действуют эти силы у Пушкина и как они различаются, то окажется, что судьба близка к античному Року, но это понятно, а что интереснее — случай ближе к христианскому Провидению. Три эти силы действуют в мире Пушкина в гибком соотношении. Исполнение слова «судьба» исключительно разнообразно и представляет целый спектр, в границах которого судьба сближается с Провидением, но никогда с ним не совпадает. Пушкинская картина мира имеет философскую структуру, в которой судьба и Провидение играют роль ориентиров как ее соотносительные языческий и христианский полюсы. Есть пример у Пушкина, когда полюсы эти замещают один другой прямо в тексте, последовательно в работе над текстом занимают то же место, — но обстоятельствами, в которых происходила взаимозамена эта, как раз два смысла и размежевываются. Одно из кульминационных мест в «Медном всаднике» — Евгений на льве верхом:

... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка Неба над землей?

Во втором беловом (цензурном) автографе, представленном на высочайшую цензуру царю, последний стих прописан иначе: «Насмешка

Рока над землей»³⁸. Редакция, очевидно, автоцензурная, в которой поэма была напечатана посмертно Жуковским и затем воспроизводилась во всех изданиях вплоть до 1935 г., когда «насмешка Неба» была восстановлена С. М. Бонди по первому (болдинскому) беловому автографу (но, конечно, восстановлена с понижением главного слова — как «насмешка неба») ³⁹. Н. В. Измайлов, упоминая авторские поправки в цензурном автографе, говорит, что они незначительны ⁴⁰; вряд ли с этим можно согласиться в этом случае. Причина пушкинской автоцензуры понятна. Рискованное в этом контексте «Небо» заменяется гладким общелитературным «Роком». А. Е. Тархов писал о «ситуации Иова» в «Медном всаднике» ⁴¹, не останавливаясь, впрочем, на этих строках поэмы. Но если книга Иова «пошла в дело» при ее создании, по выражению А. Е. Тархова, то прежде всего она находится в деле в этих строках. Об отражении аргументов Иова в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) писал Д. Д. Благой ⁴². Он отметил, что если в традиционных одах-переложениях (Ломоносова и др.) текстом-источником была речь Бога к Иову, то Пушкин в стихотворении воспроизводит ропот Иова. Однако позже в «Езерском» (1832), прологе к «Медному всаднику», Пушкин воспроизводит и аргументы Бога. Не аргументы, но логику аргументов Бога. «Зачем крутится ветер в овраге?» ⁴³

В 1832—1833 — время «Езерского» и «Медного всадника» — Пушкин собирается переводить Иова и выписывает буквы еврейского алфавита ⁴⁴. Это внешнее подтверждение. Но, как обычно, он не пошел традиционным путем переложения и подражания, он пошел путем лирическим. И путем теоретическим: согласно логике вопросов-ответов Бога Иову он строил свою теорию творчества. Потому что этот стихотворный вопрос — «Зачем крутится ветер в овраге?» — вопрос теоретический, это его теория творчества. Как Господь в библейской книге, поэт на требование к нему объяснить его творческое намерение в ответ не объясняет ничего и на вопрос отвечает вопросами — каскадом вопросов, ведущих от ветра — через орла и сердце девы — к поэту. Логика этих вопросов-утверждений есть *парадокс*, и, несомненно, она соотносится с вопрошаниями-парадоксами, из которых целиком состоит речь Бога к Иову. Ветер и орел как свободные аргументы поэта унаследованы Пушкиным от ломоносовской «Оды, выбранной из Иова», т. е. они наследуются от «Иова» сквозь Ломоносова. Однако у Ломоносова библейские парадоксы сглажены, сняты, благообразно перетолкованы: «Возмог ли ты хотя однажды / Велеть ранее утру быть / И нивы в день томящей жажды / Дождем прохладным напоить, / Пловцу

способный ветер направить, / Чтоб в пристани его поставить...» Действия исключительно целесообразные — ср. о дожде в библейской книге и о ветре в стихотворении Пушкина. «Кто хлябям льющим отверзает проток и проводит громоносным тучам стезю,— оросить землю, где нет людей, и пустыню, где не обитает никто, дикую степь насытить водой, побуждая траву идти в рост?» (пер. С. С. Аверинцева⁴⁵). Этот дождь, комментирует переводчик, «проливается не на разгороженные поля людей, где он нужен (...), а на безбрежную и безлюдную степь»⁴⁶. Ему так же «нет закона», как пушкинскому ветру, бесцельно крутящемуся в овраге, когда его дыханья жадно ждет корабль в недвижной влаге — вопреки Ломоносову и в согласии с парадоксальной логикой ответа Господа Иову. И как поэту — и как Провидению в пушкинской заметке об истории Полевого.

«Гений — парадоксов друг». Таков Господь в библейской книге и поэт у Пушкина. Честные исследователи библейской книги признают, что партия Яхве — «самое странное ее место»⁴⁷. Вместо ответа мятежному человеку демонстрируется свободное великолепие мироздания, не дающее человеку отчета и недоступное человеческому суду. «Бог приходит на суд, затеянный Иовом, но не в качестве о т в е т ч и к а, как хотели бы атеисты, а в качестве с в и д е т е л я, могущего сообщить суду чрезвычайные факты, меняющие суть дела»⁴⁸.

В двух родственных поэмах — «Езерском» и «Медном всаднике», таким образом, «ситуация Иова» охвачена поэтом фрагментарно, но с обеих ее сторон. «Насмешка Неба над землей» отвечает ей со стороны «петербургского Иова» (А. Е. Тархов). «Кто есть сей, кто Промысл мрачит...?» — первые слова ответа Господа Иову⁴⁹. Страшная догадка Евгения «мрачила Промысл» — что и вызвало в цензурной рукописи замену христианского слова языческим. Потому что этот вызов Небу, не столь замеченный истолкователями, а тогда и вовсе незамеченный благодаря автоцензурной замене, *предшествовал* знаменитому бунту против «кумира»-царя, который и появляется в строках поэмы сразу же вослед и как бы в ответ на «насмешку Неба»: «И обращен к нему спиною...»

Поэма у Пушкина так и осталась с Роком на месте Неба в этой строке, и когда он вновь обратился к тексту в 1836 г., то этого места назад не поправил — так что по канонам текстологии можно было бы рассматривать эту автоцензуру как последнюю волю автора. Но в результате парадоксальным тоже образом цензурная рукопись вызвала в 1833 г. высочайшие нарекания как раз концентрацией языческих мотивов вокруг Петра, «Того, чьей волей роковой...» (роковой!), что соз-

давало образ языческой государственности («кумир»!). «Того» — с заглавной буквы в тексте (как и — «стоял Он...»), что порождало двусмысленное обожествление «кумира» с почти табуированным именем (являющимся главным образом в именовании его дела — «град Петров», «на площади Петровой»). А в большом контексте пушкинском, неизвестном при жизни поэта, *ужасно-прекрасный* Петр был, несомненно, русской исторической метаморфозой другого «кумира» его поэзии — *ужасно-прекрасного* тоже «дельфийского идола» из стихотворения «В начале жизни школу помню я...»

Внешним образом «насмешка Рока» корреспондировала с «волей роковой» и всеми сродными мотивами, однако первоначальная исправленная «насмешка Неба» вносила иное противоречащее им напряжение. Эквивалентная по форме замена лишь выявляла неэквивалентность двух соотносящихся понятий по существу.

Советская текстология, вернув «насмешку Неба» в текст, понизила заглавную букву в христианском слове (она прописана четко в первом беловом автографе), сохранив соответствующие заглавные буквы в контекстах языческих⁵⁰, чем понизила духовное напряжение текста.

5. «Чувство судьбы владело им в размерах необыкновенных», — сказано в книге Абрама Терца⁵¹. В этой книге, кстати будет сейчас отметить, впервые были связаны литературная пушкинская сюжетность с сюжетностью исторической, занимавшей Пушкина, т. е. намечена тема возможных сюжетов в связи с философией истории Пушкина. Несколько позже уже появилась статья Ю. М. Лотмана о теме карт и карточной игры у Пушкина и шире — в литературе его эпохи (1975), обозначившая новый интерес к пушкинской историософии под знаком этих вопросов о роли случая и темы возможного бытия; об этом затем интересно писали нынешние пушкинисты, особенно Ю. Н. Чумаков. На книгу Синявского-Терца при этом не ссылались, а между тем он в ней скользящим очерком на эту богатую тему навел (и на ее философское острие — сочетание и столкновение в этом новом чувстве «таинственной игры» истории противоречащих начал математики и мистики, вероятностного расчета и чуда), когда писал — на своем, разумеется, языке: «Пушкин, кейфуя, раскладывал пасьянсы так называемого естественно-исторического процесса (...) Его занимала эта легкая обратимость событий, дававшая пищу уму и стилю (...) У Пушкина руки чесались при виде таких вакансий в деле сюжетосложения (...) Дух захватывало от непомерной гипотетичности бытия»⁵².

Но — «чувство судьбы». У Пушкина-лицеиста есть стихотворение («Послание к Юдину», 1815), длинное и не очень выразительное, но с неожиданно сильной концовкой:

В мечтах все радости земные!
Судьбы всемогщее поэт.

Каково в 16 лет так сказать! Но Синявский-Терц принимает эти стихи за детскую легкомысленную браваду, на которую судьба могла бы ответить как демонический персонаж «Уединенного домика на Васильевском»: «Потише, молодой человек, ты не с своим братом с в я з а л с я». Так она и ответила. «Судьба ответила в рифму», повзрослевший поэт отбросил неудавшуюся заготовку к теме и написал ее «чистовик»: «И от судеб защиты нет»⁵³.

Все это не так у Пушкина. Лицеист сказал на всю свою жизнь и на все времена, сказал неотменяемое. Лирические высказывания не выстраиваются в линию, но образуют объем. И «слишком греческий» (П. А. Вяземский) и слегка стилизованный заключительный стих «Цыганов» («Подумаешь, что этот стих взят из какого-нибудь хора древней трагедии»⁵⁴) не отменяет и не «снимает» ранней лирической декларации, чья лирическая природа прямее и чище. А вместе ими определяется пушкинский диапазон этой темы судьбы. От судеб защиты нет человеку, но поэт стоит к ним как-то иначе. «Всемогщее» — вряд ли это «иллюзия скрыться от нее в лирическое затворничество»⁵⁵. Не затворничество — соперничество и борьба. Поэт — свободная сила в противоборстве с судьбой. Соизмеримая сила, но — «всемогщее»: гениальное, само по себе всемогщее, «мгновенное» в пушкинском смысле слово для выражения темы (мгновенно так гениально сказалось в не столь выразительном тексте).

В спектре темы есть и такой поворот, как *презрение* человека к судьбе:

Сохраню ль к судьбе презренье?

Как всегда в отношениях лирики с биографией, лирическая сила этих слов превышает биографические обстоятельства (Пушкин под следствием по делу о «Гавриилиаде»). В следующих строках перечислены собственно человеческие силы как опора презренья:

Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Человеческие силы *навстречу* силе судьбы. Абрам Терц талантливо пишет о его любви к судьбе и доверии-послушании ей, но про презрение не цитирует. Тема *amor fati* в книге «Прогулки с Пушкиным» — она здесь очень сильна, но в большей мере все же это личная экзистенциальная тема автора книги, философски настоенная на катастрофическом опыте нашего века⁵⁶, чем тема собственно пушкинская.

Культу судьбы отвечает в книге и культ *случая* — пушкинского случая, но для Синявского это «случай на службе рока»⁵⁷. Пушкинское определение случая как мгновенного орудия Провидения автор книги не поминает. Не поминает, поскольку и вообще Провидение и судьбу у Пушкина не различает. Различение это проходит, однако, по пушкинским текстам, и выявить его мог бы учет всех контекстов, полный частотный словарь для всех трех соотносящихся столь гибко понятий. Автоцензурная замена в «Медном всаднике» есть такое различение. Оно очевидно и там, где понятия максимально сближены и силы в союзе по отношению к человеку; например:

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил...
.....
Молю святое Провиденье...

Различение очень тонкое, но и здесь оно есть. Судьбу он *благословил* — как нежданную, но осмысленную — последняя встреча с другом «пред заточением его»; но это была *судьба*, она сбылась, и только это слово может стоять на этом месте в этом стихе. Провидение он *молит* как разумную силу бытия, способную планировать возвратный дар *того же утешенья* другу в его несчастье:

Да голос мой душе твоей
Дарует то же утешенье...

Итак, «мощное, мгновенное орудие Провидения». Есть и другое — поэтическое — определение: «Случай — бог изобретатель». И третий «случай»: «— Случай! — сказал один из гостей. — Сказка! — заметил Германн». Обе реплики значат в устах персонажей не то, что они означают в пушкинском тексте: обе они отрицают друг друга и отрицают чудо — у Пушкина обе названные силы действуют в тайном единстве и подтверждают чудо — чудо как тайнодействие, решающее *судьбу* героев

как они сами ее для себя неведомо *выбрали* (как Германн для себя неведомо выбрал пиковую даму вместо туза — «обдернулся»).

И еще определение случая — заячий тулупчик. Абрам Терц очень верно его выбирает как пушкинскую эмблему случая. «В том-то и весь фокус, что жизнь и невесту Гриневу спасает не сила, не доблесть, не хитрость, не кошелек, а заячий тулупчик (...) *C'est la vie*»⁵⁸.

Шестилетнему мальчику прочитали вслух «Капитанскую дочку», и он спросил, почему она так называется, — ведь про капитанскую дочку, так он сказал, там говорится не так уж много. А на встречный вопрос: — Алеша, а как ее надо назвать? — ответил: — Заячий тулупчик. Марина Цветаева из презрения к простенькой героине тоже отказывает названию и выбирает — «Вожатый». Пушкинское название — лучшее, но если уж почему-то искать другое (по направлению интереса читателя), то Алешино, метящее в философскую пружину действия, все же вернее.

Заячий тулупчик, *c'est la vie*: не сила, не доблесть, не хитрость — каприз фортуны. Такова интонация пушкинской философии случая по А. Синявскому-Терцу. Ему как будто нет охоты разбираться, сколь осмысленно действует случай в виде заячьего тулупчика. Заячий тулупчик спас Петруше жизнь под виселицей как чистый случай (Савельич спас — напомнил злодею), но ведь действует здесь уже цепная реакция чего-то, цепная реакция человечности. А затем ведь встреча с глазу на глаз, где снова все на волоске и надо единственным образом ответить на прямой вопрос: «— Или ты не веришь, что я великий государь? Отвечай прямо.— Я смутился...» Следует расклад вариантов ответа, двух вариантов, которые невозможны оба, нельзя ответить ни да, ни нет, потому что это выбор между изменой и виселицей. «Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа». Как наконец ответил Петр Андреевич Гринев? «Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смысленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую».

На спасительный ход мысли Гринева (ход души) обратил недавно внимание немецкий филолог Вольф Шмид и понял его как умную хитрость: «Его тактика — обращаться к рассудку Пугачева и льстить его уму (...) Гринев выражает амбициозному казаку то признание, в котором он должен был отказать самозванцу». По Шмиду, судьба является «поэтическим тезисом в нарративном мире Пушкина. Ему противопоставлена, однако, прозаическая антитеза, подразумевающая активное содействие дееспособных личностей (...) Гринев то и дело помогает своей судьбе, прибегая к хитрым уловкам»⁵⁹. В самом деле он помо-

гает своей счастливой судьбе, но прибегая ли к хитрым уловкам? Вот в этом прямом ответе, который и Шмид толкует: *Рассуди...*

Толкование Вольфа Шмида — психологическое, ситуация же толкуемой сцены — экзистенциальная. Абрам Терц уж скорее прав, что спасает «не хитрость». Но что? *Рассуди сам...* Не к государю и не к бродягё-разбойнику обращается — выбор, который навязывает ему ситуация, — а к человеку прямо мимо обеих масок. Человек обращается к человеку. Одно из поразительных мест у Пушкина. Цветаева недаром вспомнила Достоевского: «Все бессмертные диалоги Достоевского я отдам за простодушный незначительный гимназический хрестоматийный диалог Пугачева с Гриневым...»⁶⁰ Потому что здесь то самое действует, не объявленное так философски, как оно объявлено у Достоевского, — человек в человеке. Ситуация *не* психологическая — не для автора «Капитанской дочки» толкование Вольфа Шмида. Дальше еще от психологической, чем у Достоевского (у которого «человек в человеке» и есть его объяснение, почему он не психолог. Психолог у Пушкина — Мефистофиль: «Я психолог... о вот наука!»). Сметливость и тонкая хитрость есть в Петруше Гриневе (его толкование генералу, что такое ежовые рукавицы), но сейчас Пугачеву он отвечает *прямо*. Судьба — поэтический тезис и действие человека — прозаический антитезис? Действием человека и строится — незапланированно, но в обратном направлении действию «Пиковой дамы» — поэтический тезис. Не мог бы он прорвать круг и предначертанный выбор из двух гибелей и отвечать злодею *прямо*, когда бы заячьим тулупчиком — чистым случаем — не вошел с ним в этот прямой контакт. Выходит, что случай разумно работает, он с человеком в контакте и помогает заслуженно. Случай, конечно, «подстерегает» («Нас всех подстерегает случай» — иное, позднейшее, не светлое пушкинское, *роковое* сознание), но не слепо. Благоприятное положение случая заслужить надо.

В дальнейших главах еще раз — после статьи 1830 г. об «Истории» Полевого — прямо связаны случай и Провидение: «Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что Провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действие мое намерение». *Провидение подавало случай!* Вторично оно привело его к Пугачеву, а Пушкина — вторично к союзу понятия случая и Провидения.

Экстатическая Марина не только о капитанской дочке-дуре, но и о Гриневе судит с известным пренебрежением. А между тем Гриневым Пушкин дал пример единственно верного поведения в безвыходном положении, какое будет воспроизводиться постоянно в нашей исто-

рии — между двумя беспощадными силами, между которыми невозможен выбор и опереться можно только на человека в себе. В случае Гринева — прорвать этот круг и обратиться к внутреннему человеку в разбойнике: *рассуди сам...*

6. Наряду с основной опорой — романом в стихах — опорными пунктами для постановки темы возможного сюжета выше в статье были взяты три теоретических текста Пушкина — его комментарии к собственным произведениям — заметки о «Графе Нулине» и о Сальери и один мотив из предполагавшегося предисловия к «Борису Годунову».

Заметка о Сальери (1832) составлена после того, как драма была напечатана и поставлена на сцене. Пушкин в ней отвечает на нравственное обвинение: он воплотил на сцене и закрепил тем самым клевету на Сальери, не имея доказательств. «Есть ли верное доказательство?» — упрекал Катенин. Отвечая, Пушкин и не приводит доказательств. Вместо них он приводит анекдот о Сальери на первом представлении «Дон Жуана». Но Сальери не был на первом представлении «Дон Жуана», анекдот легендарен. Но Пушкин делает из него логический вывод, перед тем сославшись на газетные сообщения так, как ссылаются на слухи: «...признался он *будто бы* ...» Рассуждение похоже на логический силлогизм, но с нетвердыми посылками. Пушкин не ищет фактических доказательств. *Мог* освидетельствовать — значит *мог* отравить.

По этому случаю вспоминали уже Аристотеля (Ю. Н. Чумаков⁶¹): поэзия философичнее истории, потому что говорит об общем, а не о единичном, о *возможном* по вероятности или необходимости. Но этот принцип поэзии Пушкин переносит на исторический факт, не имея фактов в руках. Нравственные сомнения его не смущают: он говорит об общем, а не о единичном. Он говорит о том *общем*, что для него в себе заключает история Моцарта и Сальери, и дает нам картину не только того, как это могло бы быть, но — *как должно было быть*. История у Пушкина принадлежит поэту, и поэт указывает истории, как совершались ее события. Но, в то же время, этот художественный императив самого исторического факта (как это было «на самом деле»), собственно, не затрагивает — между историей как таковой и поэзией остается дистанция (показательный ее пример у Пушкина — «Капитанская дочка» и «История пугачевского бунта»). Это не оправдание автора, а его философия творчества — рассуждение о Сальери.

Согласно заметке о «Графе Нулине», поэму надо было рассматривать как пример для мировой истории и демонстрацию упущенной

еще в самых истоках ее возможности: что *было бы*. Не состоялось в большой истории, как состоялось в Новоржевском уезде, где восстановлено исходное равновесие (включающее соседа Лидина), а бес — возмутитель мирового порядка (мифологизированный позднейшей авторинтерпретацией «граф Нулин») — изгнан. В маленькой трагедии, одновременно с заметкой о «Графе Нулине», наоборот: психологическая возможность (*мог* отравить) реализуется с тяжелой логической последовательностью, надо сказать, отличительной для Сальери, словно его сознание реализуется таким образом и порождает трагический рок и художественный факт: *это было*.

Можно, кажется, сопоставить «железную» логику этого рассуждения (логику судьбы — по Сальери, а не по Моцарту) с пушкинским замечанием на Тацита (лето 1825 г., среди работы над «Борисом Годуновым»): «Если в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостью, то Тиберий прав». Пушкинистов оно смущает, но Н. Эйдельман предлагает обратить внимание на условную форму этого умозаключения — *если...*: «Пушкинское „если“ очень важно. Поэт указывает не на ответ, но на проблему...»⁶² Два пушкинских рассуждения принимают логику сознания героев рассуждения — Тиберия и Сальери — в этой возможностной форме: *если*.

7. «Евгений Онегин» — лаборатория возможных сюжетов в двух отношениях: 1) всего несбывшегося в «романе героев» (вспоминаем собственный термин, введенный в давней статье «Форма плана»⁶³) — об этом статья «О возможном сюжете», к которой — настоящие примечания; 2) возможностей будущей русской литературы; сюжеты будущих русских романов в зерне содержатся здесь, как будто время им не пришлось еще развернуться и Пушкин их оставляет на будущее другим. Сильный случай реализации через несколько десятилетий потенциального онегинского сюжета — это «Бесы», Ставрогин; об этом — статья об Онегине и Ставрогине (в настоящей книге ниже). Другой подобный случай — «Обрыв», где случится осуществление предсказанной в «Онегине» ситуации.

Но прежде два попутных замечания в дополнение к сказанному в статье «О возможном сюжете». Дуэль как событие поворотное: «Не засмеяться ль им, пока / Не обагрилась их рука...?» Такие спасительные возможности всегда у нас в руках, и тайна истории, как и простой нашей жизни, в том, почему они упускаются.

У Мераба Мамардашвили в его лекциях о Прусте есть такое рассуждение. Он цитирует из романа Фолкнера — речь идет о Геттисберге-

ском сражении в американской гражданской войне, где южане потерпели окончательное поражение: «Я всегда хотел рассмотреть эти события так, как если б для каждого южанина еще не наступил этот июльский день 1863 года, когда дивизии за оградой наготове, пушки, укрытые в лесу, наведены, свернутые знамена распущены, и все сейчас на весах, но это еще не произошло, даже не началось, и не только не началось, но есть еще время не начинать». «То есть еще ничего не случилось,— комментирует Мамардашвили.— Не в том смысле, что реально можно повторить сражение, а в том смысле, что понимающая жизнь развертывается и начинается под знаком этого возвращения (как в перевернутом кинокадре) к еще не случившемуся, и все— висит. И здесь — карты, здесь — игра»⁶⁴.

«Понимающая жизнь» включает в себе как внутреннее требование — возвращение к еще не случившемуся и учет несбывшегося как особого рода реальности, остающейся с Онегиным и Татьяной, которые «больше своей судьбы», по М. М. Бахтину, остающейся в их внутреннем опыте и в смысловом итоге романа — и в опыте русской литературы.

«Супругу верная жена» как итог романа фабульный: «Я буду *век* ему верна». Пародийная мораль «Графа Нулина» очень всерьез предъясняется как трагическое решение вопроса, которому предстоит быть возведенным Достоевским в «русское решение вопроса». Пушкин, когда завершает так роман, сам на пороге женитьбы, с которой жизнь его, текшая, «как большая река, одновременно многими рукавами»⁶⁵, становится «жизнью без вариантов»⁶⁶. Это тяжелый конец романа, и жизнь его автора тоже заходит в тупик, попыткой вырваться из которого станет последняя дуэль. Но в 1830 году для автора это последнее слово романа и его достойный конец. Еще раз вспомним из М. М. Бахтина о *поступке* как осуществлении человека, о чем говорится в терминах творческого процесса: «выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда». Решение Татьяны — поступок с утратой свободы, той свободы, какую дает необязательность жизни в черновых вариантах — из них не может выйти Онегин. «Сменить постылую свободу / На узы счастья не посмел». Счастье — узы. (Не натяжка ли это — цитировать философию поступка М. М. Бахтина по поводу Онегина и Татьяны? В самом ли деле пушкинские этические решения соотносятся с философскими проблемами XX века? Как соотносятся с ними пушкинские историософские формулы — можно было заметить при чтении ранней статьи Питирима Сорокина. Философски бахтинский *поступок* противопоставлен *возможностям*,

жизни в возможностях, в которой, по Бахтину, мы имеем «алиби в бытии» — не им ли томится герой романа в стихах — «без службы, без жены, без дел»? «Только не-алиби в бытии превращает пустую возможность в ответственный действительный поступок (...) Я — в мире безысходной действительности, а не случайной возможности»⁶⁷. «В мире безысходной действительности» оставляет автор героев в финале романа. Но не забудем и иные тезисы М. Бахтина о романной действительности как лишь об «одной из возможных действительностей», на которые мы опирались тоже в статье «О возможном сюжете». Согласно с этими тезисами герои романа больше своей сюжетной судьбы. Поступок и жизнь в возможностях — центральный вопрос и в мыслях старшего Бахтина, Николая; с его парижской статьей «Разложение личности и внутренняя жизнь», 1930⁶⁸, еще предстоит сопоставить виттебскую философию поступка его брата начала 20-х годов. Статья Н. Бахтина — реакция на *психологизм* «ненавистного 19-го века», культ «внутренней жизни» в замену действительной жизни в поступке, в «акте». «Внутренняя жизнь» это призрачная жизнь в возможностях, апофеоз ее в культуре — эпопея внутренней жизни Пруста. Пруст объясняет Н. Бахтину европейскую катастрофу мировой войны начала XX века. Противостоит же имени Пруста имя Ницше; статья — *героическая* в духе и в терминах Ницше. Должная жизнь человека в «постевропейской» — пользуясь словом другого современника, П. П. Муратова, — катастрофической ситуации описывается в статье как героический возврат к действенной жизни, как выбор и отречение от неисчислимых возможностей. Если проецировать — оправданно ли, пусть судит читатель, — эти тезисы на ситуацию онегинского финала, то решение Татьяны соотносится с категорией героического в охарактеризованном смысле, фигура же Онегина, оставленная автором в виде как будто громом пораженной застывшей статуи «надолго... навсегда», с ней не соотносится.)

Еще из онегинского контекста. «Я буду век ему верна». Однако и у Онегина есть верная жена уже в 1-й главе — хандра. «Хандра ждала его на страже, / И бегала за ним она, / Как тень иль верная жена». Она прибежала за ним в деревню, где сейчас он встретит Татьяну. Но ему нельзя жениться на Татьяне — он уже женат на хандре. Не столь пустое сравнение, если принять во внимание все дальнейшее. Во всяком случае стоит его в смысловом балансе романа учесть.

Теперь — «Обрыв». В этом романе 60-х годов ситуации и мотивы пушкинского «Онегина» как прототипа оживают так, как, наверное,

ни в каком другом произведении послепушкинской литературы, — но со знаменательными историческими превращениями и трансформациями. Гончаров сознательно примерял свой роман и его героев к онегинской модели, и прежде всего Веру к Татьяне. Разве не отзовутся в истории Веры именно те погибельные мотивы — «Погибнешь, милая...», — какими поэт окружал и как бы заговаривал свою Татьяну? «Везде воображаешь ты / Прияты счастливых свиданий» — не прообраз ли это беседки на дне обрыва? С Верой, можно сказать, случается тот «обрыв», которого избежала Татьяна, хотя и ждала. Словно бы Веру несколько десятилетий спустя настигло то предсказание-предупреждение, которое не сбылось в судьбе ее предшественницы в литературе как предсказание и как бы уберегло как предостережение. Такое осуществление предсказанной ситуации в другом романе другой эпохи может служить одной из характеристик «Евгения Онегина» как фонда возможностей будущей литературы. Если это так и есть такое различие в двух историях двух как бы родственно и преемственно связанных в литературе героинь двух русских романов, то, вероятно, зависит оно и от различия представших им героев-«искусителей». В нем и заключено историческое смещение всей ситуации: такого нового «современного человека», какой исторически народился «в дальнейшей противу Онегина эпохе»⁶⁹ и предстал уездной барышне 50—60-х годов, Пушкин еще не мог представить и никак бы не мог предсказать. Героиня пушкинского «Романа в письмах» рассуждала в 1829 г. по прочтении Ричардсоновой «Клариссы»: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внуков! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? между тем роль женщин не изменяется». Хочется повторить, с подстановкой новых имен: что есть общего между Онегиным и Марком Волоховым? между тем роль женщины не изменяется. В качестве современного героя перед Верой является уже не наследник прежнего культурного типа Райский — он тут же присутствует ревнивым соперником, но не он избран ею, волнует и влечет ее как «новый человек», — таким предстает перед ней нигилист 60-х годов. И вот этот новый человек оказывается, по сравнению со старым типом «лишнего человека», колоссальным человеческим упрощением, притом идейно обоснованным, и если рискнуть применить к этой разительной эволюции героя прочерченную ранее Пушкиным типологию (от Ловласа к Адольфу), то обнаружится что-то вроде регрессивной контрэволюции от Адольфа к Ловласу; ибо новый «современный человек» на rendez-vous вновь оказывается примитивным соблазнителем вроде Ловласа, и

с Верой случается тот «обрыв», который у Пушкина миновал Татьяну. «Как можно выводить в романе, претендующем на художественность, такую грубую, неряшливую фигуру и сводить ее с изящной, тонкой фигурой Веры?» — пересказывал Гончаров «хор старших поколений» читателей⁷⁰. Но в том и была историческая трансформация унаследованной онегинской ситуации. Нигилист 60-х годов явился новым Ловласом, но с современной идейной программой — «самозванец „новой жизни“», назвал его автор⁷¹. Впрочем, и эта программа не так далеко ушла от простого Ловласова гедонизма и философски связана с ним. «Ловласов обветшала слава» ко временам Онегина, но вот она возрождается в новом неузнаваемом историческом и идейном облике. Вульгарный физиологический материализм середины XIX столетия философски наследует аристократическому гедонизму века предшествующего. Марк Волохов, ссылающийся на Молешотта, призывает Веру к «счастью»; как и в онегинской ситуации, слово это — главное между героем и героиней в «Обрыве», спор их идет о «счастье», и вот его тезис: «Любовь — счастье, данное человеку природой»⁷². Вот искустельный аргумент, приводящий новую Татьяну новой эпохи, куда как идеологически усложненной и в то же время, оказывается, философски упрощенной, — приводящий ее к ее «обрыву».

8. «Знание о возможном в прошедшем времени» — так недавно был сформулирован вопрос, обретающий остроту на исходе XX века. Итоги века побуждают к пересмотру путей, приведших к этим итогам. Что было бы, если бы Николай II не отрекся, а Ленин был арестован Временным правительством летом 1917 года? Зыбкость сюжетной ткани истории века сегодня особенно ощутима. Примеры и цитаты — из статьи историка наших дней, являющейся со свежих страниц журнала словно в поддержку нашей пушкинской теме. Юрий Каграманов хорошо вспоминает из Георгия Иванова:

В шуме ветра, в детском плаче,
В тишине, в словах прощанья
«А могло бы быть иначе»
Слышу я, как обещаешь.

Как обещаешь! Не на будущее, по значению слова, а на прошедшее: «Одевает в саван нежный / Всю тщету, все неудачи...» Вернее — на вечное настоящее, в котором несбывшееся между героями пушкинско-

го романа в стихах остается «надолго... навсегда» и с ними, и для нас после них. Историк правильно вспомнил эти стихи по поводу альтернатив истории нашего века. То же в большой истории, что и в мире детского плача и слов прощанья.

«Виртуальные конструкции помогают лучше понять прошлое. Плоские люди, убежденные, что история сослагательного наклонения не имеет, лишены способности воспринимать событие прошлого как живое, „совершающееся на глазах“»⁷³.

Невозможно не прибегать к виртуальным конструкциям, чтобы понять родную историю. Самый сильный пример — статья Александра Исаевича Солженицына «„Русский вопрос“ в конце XX века», с которой он в 1994 г. вернулся в отечество. Бывают странные сближения — и вот при чтении статьи приходит странное сближение с пушкинской заметкой о «Графе Нулине». Это взгляд на русскую историю за 400 лет «по линии упущенных возможностей внутреннего развития». Этим внутренним развитием русского общества и страны государство российское систематически пренебрегало ради внешнего расширения и ненужного нам участия в европейских делах. Таков беспощадный и здраво «самоушательский», по слову цитируемого С. Н. Булгакова, взгляд на нашу историю. Если относящиеся к ней альтернативные гипотезы, какие ныне в ходу, главным образом относятся к истории нашего века (в том числе и в статье Ю. Каграманова), то солженицынская гипотеза захватывает гораздо глубже. Это во-первых, а затем — она гораздо острее, поскольку касается пересмотра самых славных фактов нашей глубокой истории. Конечно, та заметка пушкинская — пародия на историю, здесь — очень серьезный взгляд на нее. Но Солженицын тоже нам предлагает представить картину такого развития, при котором вся наша история «была бы не та». И эта гипотетическая история вдруг оказывается без Петербурга (и всего петербургского своего периода) и без Отечественной войны 1812 года: «А еще эта безумная идея раздвоения столицы (...). Отечественной войны могло и не быть! — всей ее славы, но и всех ее жертв — если бы не ошибки Александра»⁷⁴. Значит, и «Войны и мира» бы не было, как и «Медного всадника». Слишком много бы не было, чтобы можно было представить такую картину даже гипотетически, если считать при этом, что это была бы история *лучшая*, чем она получилась. Настолько многого, что, кажется, как бы *и ничего бы не было*, что мы имеем в истории и культуре. Ю. Каграманов по поводу высказанной западными историками догадки, что без американской революции, ко-

торой могло бы не быть, не было бы и Французской революции, замечает, что «здесь мы столкнемся с таким объемом последствий, охватить который ну никак не сможем. И останется просто „отключить“ воображение»⁷⁵. Подобным образом отключается воображение от гипотезы А. И. Солженицына о русской истории без Петербурга и 1812 года. И, наверное, возможно возражение, в котором Петербург, «Медный всадник», 1812 год и «Война и мир» как безусловно ценные результаты нашей истории, без которых нам представить ее невозможно,— были бы аргументом. Но— вывод статьи А. И. Солженицына о том, что с 1917 года мы заново и крупно платим за все ошибки нашей истории, вряд ли можно оспорить, и можно только принять его к размышлению.

В общем— «Не говорите: и н а ч е н е л ь з я б ы л о б ы т ь» — этот пушкинский тезис мог бы составить эпиграф к статье А. И. Солженицына. И такие странные сближения Пушкина с центральными проблемами и мыслителями XX века замеченными примерами (они всякий раз открываются стихийно, непреднамеренно) наверняка не исчерпаны.

П р и м е ч а н и я

¹ Пушкин. Медный всадник. Л., 1978. С. 211. (Литературные памятники).

² Сочинения Пушкина. Издание П. В. Анненкова. Том первый. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. Санктпетербург, 1855. С. 167; (факсимильное издание— М.: Книга, 1985).

³ Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 423.

⁴ Н. Эйдельман. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 94.

⁵ Соломон Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 263.

⁶ «Сказочка эта (...) обязана происхождением забавной мысли, которую сам автор рассказывает на одном клочке бумажки, принадлежащем тоже к разрозненным и в половину утерянным его запискам (...) Против шутки Пушкин не мог устоять» (Сочинения Пушкина... Т. I. С. 167).

⁷ Андрей Битов. Вычитание зайца. М., 1993. С. 30.

⁸ Нам не узнать, прочитал ли также он вслух послетекстовые обрамляющие слова, заключающие беловую рукопись: «Конец комидии в ней же первая персона Царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Аминь».

⁹ Ст. Рассадин. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 53.

¹⁰ Новый мир. 1996. № 5. С. 17

¹¹ В. Непомнящий. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 296—297.

¹² Vladimír Svatoň. Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина // Československa rusistika. Praha. XIII. 1968. № 1. С. 58—70.

¹³ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. VII. Драматические произведения. Изд-во АН СССР, [1935]. С. 430—431.

¹⁴ Недавнее издание С. А. Фомичева и Л. М. Лотман (СПб., 1996), в котором, в соответствии с прижизненной книгой 1831 г., сцена «Девичье поле» из основного текста исключена, все же представляется экспериментальным.

¹⁵ См.: Vladimír Svatoň. Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина. С. 63—66.

¹⁶ Там же. С. 66.

¹⁷ Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 178. Цитируется т. XI «Истории Государства Российского». СПб., в типографии Н. И. Греча, 1824. С. 192—193. Описываемый здесь эпизод относится к событиям 7 мая 1605, когда «Басманов сел на коня и громогласно объявил Димитрия Царем Московским». В позднейшей «Истории» С. М. Соловьева эпизод рассказан так: «Полки без сопротивления провозгласили последнего государем; только немногие не захотели нарушить присягу Федору...» (С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Кн. IV. М., 1960. С. 423). Свержение Федора и убийство его и матери произошли 1 и 3 июня, причем исполнителем первого действия Карамзин называет народ: «Свергнув Царя, народ во дни беззакония не усомнился свергнуть и Патриарха» (с. 203). В трагедии Пушкина одновременные события сведены в одну точку, при этом момент провозглашения Лжедмитрия предельно обострен нравственно, прямо следуя за сообщением о новом злодеянии.

¹⁸ Пример из другой эпохи, также остро интересовавшей Пушкина,—рассказ С. Р. Воронцова о «революции» 1762 г., недавно опубликованный А. Л. Осповатом. Полк Воронцова выступил на защиту законного государя, готовый на оклик:—Кто идет?— «единым голосом грянуть: „Император Петр III“». Но достаточно было одному переметнувшемуся офицеру крикнуть: «Виват императрица Екатерина Алексеевна, наша самодержица!»— «Этот подлый крик был как удар электричества. Вся колонна его повторила». Знакомство Пушкина с этим рассказом, считает А. Л. Осповат, весьма вероятно и могло иметь место в Одессе в 1823—1824 г. (см.: Тыняновский сборник. Вып. 10. Шестые-седьмые-восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 56).

¹⁹ См.: М. П. Алексеев. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. М., 1972. С. 214.

²⁰ В. С. Листов, Н. А. Тархова. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 102.

²¹ Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 464—471; Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 353—363.

²² «Клио предстает не пассажиркой в вагоне, катящемся по рельсам от одного пункта к другому, а странницей, идущей от перекрестка к перекрестку и в ы б и р а ю щ е й п у т ь» (Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 1. С. 470).

²³ Сочинения Пушкина... Т. IV. СПб., 1855. С. 457.

²⁴ Владимир *Набоков*. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 879.

²⁵ *Б. Г. Рейзов*. Французская романтическая историография. Л., 1956. С. 134.— Жаль, что автор книги, исследуя эту формулу у французских историков, не связывает ее с ее судьбой у Пушкина; а также что Н. Я. Эйдельман, говоря о «силе вещей» у Пушкина и полемизируя со статьей Б. Г. Рейзова о «Борисе Годунове» (*Н. Эйдельман*. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. С. 57—62), не связывает это пушкинское понятие с французскими историками и вообще говорит о связи Пушкина с ними бегло.

²⁶ *Б. Г. Рейзов*. Французская романтическая историография. С. 137.

²⁷ *Ю. М. Лотман*. Избранные статьи. Т. II. С. 407.

²⁸ *Б. Г. Рейзов*. Французская романтическая историография. С. 183.

²⁹ В то же время «религиозное стремление» новой историографии (помноженное на влияние немецкого идеализма) сближает с ней Пушкина: в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» (1836), приведя список имен французских историков, Пушкин говорит о народе, «который оказывает столь сильное религиозное стремление, который так торжественно отрекается от жалких скептических умствований минувшего столетия» (II, 69), т. е. французского Просвещения.

³⁰ Ср. парадоксальное представление «провиденциального случая» у Пьера Балланша, наиболее поэтически и мистически мыслящего историка из французской плеяды, также Пушкиным отмеченного: в статье 1836 г. он говорит о французском народе, «который и ныне гордится Шатобрианом и Балланшем», характерно объединяя их двоих и отделяя второго от основного ряда историков, перечисленных несколькими строками ниже—«Баранта, обоих Тьерри и Гизо» (II, 69). Балланш делил современников-историков на «людей Провидения» и «людей судьбы», причисляя к первым себя (*Б. Г. Рейзов*. Французская романтическая историография. С. 432—433)—различение, значимое, как мы увидим, для Пушкина-поэта.

³¹ Новое литературное обозрение. № 27 (1997). С. 169.

³² Замечательно размышление непрофессионального пушкиниста Андрея Битова: «И хотя специальное изучение и перекинет мостки над как бы неправомерной пропастью, все-таки оно восполнит и поправит лишь наше невежество, но не восприятие. Хотя насильное чтение от Ломоносова до Державина может привести не только к восполнению незнания, но и к любви, но и к чувствуванию, оно, это изучение, вплоть до погружения, так и не соединит Пушкина с предшествующей литературой. И Батюшкова, и даже Крылова, которого и сам Пушкин ставил себе в учителя, не хватит нам для преодоления пресловутого барьера, воздвигнутого, как окажется, не одним нашим незнанием (...). И вот вполне могло бы показаться, что не предшествование державинского гения, а восполнение куда более древних и глубоких разрывов в истории русской литературы определило самую воз-

возможность появления Пушкина, возмущив в неведомых и таинственных национальных недрах саму необходимость его рождения...» (Андрей Битов. Империя в четырех измерениях. Харьков; Москва, 1996. Т. II. С. 464).

³³ См.: Б. М. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 3. М.; Л., 1937. С. 352.

³⁴ Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. II. С. 407.

³⁵ Анна Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 157, 258; Андрей Чернов. Скорбный остров Гоноруполо. М., 1990.

³⁶ Питирим Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 515—516.

³⁷ Там же. С. 519.

³⁸ Пушкин. Медный всадник / Изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л., 1978. С. 75. (Литературные памятники).

³⁹ Там же. С. 85. Первоначальная редакция восстановлена в т. 4 Полного собрания сочинений в 9 томах (Academia, 1935. С. 438. Редактор тома—С. М. Бонди).

⁴⁰ Там же. С. 216.

⁴¹ А. Тархов. Размышления по поводу одной иллюстрации к «Медному всаднику» // Венок Пушкину. Альманах библиофила. Вып. XXIII. М., 1987. С. 288.

⁴² Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 175—178.

⁴³ Догадка о том, что в источнике этой странной поэтической конструкции Пушкина—книга Иова, была опубликована, с некоторым анализом, в 1985 г. в нашей книге «О художественных мирах» (с. 108—109). В 1991 г. в 24 выпуске пушкинского временника ту же догадку высказал А. Ильичев (Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991. С. 147—148); на нашу книгу он не сослался—видимо, не читал; для нас это ценно как подтверждение объективности не столь доказательно-очевидного наблюдения.

⁴⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 17 (дополнительный). Рукою Пушкина. М., 1997. С. 62—64.

⁴⁵ Поэзия и проза древнего Востока. М., 1973. С. 618.

⁴⁶ С. С. Аверинцев. Древнееврейская литература // История всемирной литературы. Т. 1. М., 1983. С. 294.

⁴⁷ Ф. Н. Козырев. Искушение и победа святого Иова. СПб., 1997. С. 168.

⁴⁸ Там же. С. 194.

⁴⁹ Поэзия и проза древнего Востока. С. 617.

⁵⁰ См.: Пушкин. Медный всадник. С. 9, 16, 21.

⁵¹ Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 37.

⁵² Там же. С. 44.

⁵³ Там же. С. 37.

⁵⁴ П. А. Вяземский. Эстетика и литературная критика / Подгот. Л. В. Дерюгина. М., 1984. С. 78.

⁵⁵ Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. С. 37.

- ⁵⁶ Об этом — в нашем выступлении на обсуждении книги в редакции «Вопросов литературы» в мае 1990 г. // *Вопр. литературы*. 1990. № 10. С. 78—83.
- ⁵⁷ *Абрам Терц*. Прогулки с Пушкиным. С. 41.
- ⁵⁸ Там же. С. 49.
- ⁵⁹ Вольф *Шмид*. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 101—102.
- ⁶⁰ Марина *Цветаева*. Сочинения. Т. 2. М., 1980. С. 374.
- ⁶¹ «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. 1840-е—1990-е годы. М., 1997. С. 606.
- ⁶² *Н. Эйдельман*. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. С. 59.
- ⁶³ *Вопр. литературы*. 1967. № 12.
- ⁶⁴ Мераб *Мамардашвили*. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 116.
- ⁶⁵ *Ю. М. Лотман*. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1981. С. 199.
- ⁶⁶ Андрей *Битов*. Вычитание зайца. С. 42.
- ⁶⁷ *Философия и социология науки и техники*. М., 1986. С. 113, 115.
- ⁶⁸ *Н. М. Бахтин*. Статьи. Эссе. Диалоги. М., 1995. С. 47—52.
- ⁶⁹ *И. А. Гончаров*. Собрание сочинений. Т. 8. М., 1955. С. 78.
- ⁷⁰ Там же. С. 91.
- ⁷¹ Там же. С. 143.
- ⁷² Там же. Т. 6. С. 261.
- ⁷³ *Новый мир*. 1999. № 4. С. 215.
- ⁷⁴ *Новый мир*. 1994. № 7. С. 137, 147.
- ⁷⁵ *Новый мир*. 1999. № 4. С. 215.

БЕЗДНА ПРОСТРАНСТВА

1

«В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Это хрестоматийное суждение Гоголя о Пушкине стоит у истока будущих теорий художественного пространства. Слово поэта представлено здесь как окно в пространство — но «за окном» открывается внутреннее пространство самого же слова, что же это такое? Слово разверзается в какое-то гиперболически-безмерное по-гоголевски (не по-пушкински) пространство. Но то же отпущенное «в пространство» слово со всей его необъятностью словно обратным ходом возвращается, уподобляется самому поэту. Фантастическая «пространственная одаренность»¹ отличала Гоголя, и метафорический беспредел пространственного видения всего на свете мы у него наблюдаем на каждом шагу, в том числе и в этом высказывании. На язык пространства Гоголь переводил непространственные понятия и идеальные содержания, каковы в настоящем случае слово поэта и — в той же статье о Пушкине — русский язык («Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство»²)³.

Ю. Тынянов поставил рядом гоголевскую «бездну пространства» и известное письмо Толстого о «Повестях Белкина» как два «самые веские слова», одно о поэзии Пушкина, другое о его прозе⁴. Однако вряд ли тот факт, что суждение Гоголя непосредственно у него относилось к «мелким стихотворениям» Пушкина, может нам помешать понимать сказанное им о пушкинском слове шире. Конечно, избранный им масштаб суждения не случаен: «бездна пространства» в таком масштабе, в каком развертывание какого-либо внешнего пространства если не исключено, то заведомо минимально. Тем самым экстенсивное (естественное) представление о пространстве сменялось каким-то новым ин-

тенсивным его пониманием; оно и будет потом оформлено как понятие художественного пространства. Гоголю важен именно минимальный масштаб для постановки своей грандиозной мысли. И Гоголю важно свойство пушкинской поэтической интенсивности, взятое им на примере «мелких стихотворений» (и даже «каждого слова» в них), но равно сказавшееся в *маленьких* трагедиях («Пять актов Шекспира стануются тремя сценами Пушкина»⁵) и в *кратких* повестях Белкина (как они первоначально поименованы в рукописи).

Что же касается письма Толстого П. Д. Голохвастову от 9—10 апреля 1873 г., то это, действительно, самое веское слово, нами почти еще не продуманное. Не продуман тот идеальный уровень, на котором здесь прочитаны «Повести Белкина». Они прочитаны поверх их сюжетной конкретности как гармоническая модель одновременно самой поэзии и самого бытия. Толстой созерцает как будто «ноумен» пушкинских повестей, полностью отвлекаясь от их феноменальных признаков, от «материала». И вот, если всматриваться в толстовское описание этого идеального мира, можно заметить, что это есть описание некоего пространства. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» Чтение иных, негармонических писателей «как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и, если возбуждает к работе, то безошибочно»⁶. Самый словарь описания этого даже напоминает о будущей хайдеггеровской теме «искусство и пространство», построенной на отношении трех ключевых понятий — «вещь» (ср. «предметы поэзии»), «место» (их распределение-размещение) и «область»⁷.

Толстой оказался таким идеальным читателем «Повестей Белкина», какого больше они не имели. Но что же в повестях, если все-таки оставаться, как свойственно нормальному читателю и как положено нормальному филологу, на феноменальном уровне их восприятия и анализа, что отвечает той пространственной интуиции, которая определяет взгляд на них Толстого? В литературе о повестях общим местом стало сформулированное три четверти века назад Б. М. Эйхенбаумом требование видеть за их простой фабулой сложное построение. В некоторых работах последнего времени «построение» уточняется как «объем» и «пространство». В последней фундаментальной книге читаем: «При поэтическом чтении мы движемся не от начала к концу, как в линейном пространстве, а как в пространстве объемном, т. е. пересекая его, воспринимая все его части одновременно, словно картину (си-

мультианно), так, как можно двигаться в трехмерном пространстве, в различных направлениях, руководствуясь ассоциациями, вызываемыми тем или иным тематическим и формальным признаком текста»⁸. Мы принимаем полностью эту теоретическую посылку; остается осуществить само поэтическое прочтение. Нам его предлагает цитируемая книга; мы же воспользуемся в собственных целях теми вопросами, что выставлены на первых страницах книги и составляют здесь завязку исследования:

«Почему Сильвио не стреляет в графа? (...) Почему Дуня плакала всю дорогу от почтовой станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь по своей охоте?»⁹

Вот вопросы, равно беспокоящие читателя и исследователя. Хотя в самом тексте повести на них даны простые ответы, нам почему-то трудно эти ответы уразуметь. К Сильвио мы обратимся несколько позже, а сейчас не откажем себе в наслаждении еще раз вчитаться в одну фразу из «Станционного смотрителя», о которой нам уже случалось писать. В самом деле, прямо по Гоголю, бездна пространства в малом размере одной этой пушкинской фразы. Но какого пространства, причем тут это слово, ведь не того количества верст, которое Дуня проехала с Минским и ямщиком в кибитке?

«Ямщик, который вез его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте».

В этой фразе заключено противоречивое впечатление, которое мы можем без труда объяснить. Однако оно не даром сохранено из рассказов участников (ямщика, старика-отца) *противоречивым нерасшифрованным впечатлением*. Мы видим и понимаем его значение сквозь непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков, ямщика и отца: ведь случившееся так и останется для него загадкой. Однако и наше ясное понимание не отменяет вполне загадку, и в этом весь вопрос понимания «Повестей Белкина» и того, что в них увидел Толстой. Если бы только непонимание старика, то можно было бы повторить уже сказанное не раз от М. Гершензона до Вольфа Шмида о его ослеплении, порабощенности моральными схемами и т. п. Но не вступаем ли здесь и мы в ту область высокого философского и трагического *недоумения*, о каком в своей незавершенной работе о поэмах Пушкина заговорил шестьдесят лет тому назад М. И. Каган, который ввел эту тему в пушкиноведение, но никто ее за ним не подхватил?¹⁰ Слово это названо в завязке эпизода: «Дуня стояла в недоумении...» — когда гусар и отец с двух сторон ее усаживали в кибитку. Не это ли со-

стояние сообщается и участникам, и читателям, и читаемой нами фразе, передающей, кажется, уже не только один преходящий сюжетный момент, но имеющей отношение к тайне целого?

В черновой редакции вместо «хотя, казалось, ехала по своей охоте» было первоначально: «хотя, казалось, и ехала по своей воле»¹¹. Это противительное «и» аналитически подчеркивало противоречивость впечатления и было устранено, что преобразило фразу и сделало ее истинно пушкинской. Это должно не анализироваться, но чувствоваться и усваиваться: Пушкин знал, что скажет о нем Толстой. Мы остались при противоречивом факте как таковом — но факте такого рода, о котором будет говорить потом Достоевский. Фраза повести сохраняет ему «фантастичность» его концов и начал. Факт остается нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъясненный*.

Но чему обязано своей наполненностью чудо этой фразы? Человеческому пространству, что наполняет и образует ее. В самом деле: сообщение доходит до нас в передаче из уст в уста. Ямщик сказывал зрителю, тот рассказывал титулярному советнику А. Г. Н., за которым записывал Белкин (не забудем принять во внимание и эту условную, но в качестве таковой необходимую инстанцию), — а написал эту фразу Пушкин. «От ямщика до первого поэта» — пушкинское эхо, образовавшее эту фразу. Эхо, воздух, атмосфера летучего устного слова, прозрачно окутавшего сообщаемый факт. Уже сквозь эту атмосферу, на отдалении, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее сказать, мы действительно *слышим* об этом. Но для чего атмосфера эта в рассказе Пушкина, если она так прозрачна? Что отличает этот рассказ от безличной информации, «голового факта»? Как говорил Толстой в том самом письме, «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Вот это свойство прозрачности нашей фразы чувствуется и усваивается как ее живое пространство, в котором разносится эхо, в котором оба протагониста и их судьба, от которой защиты нет, — и «хор» свидетелей и рассказчиков, вещающий нам судьбу. Первая проза Пушкина нечувствительно окружила и напитала себя этим хором, с которым не знают что делать исследователи. Этим сонмом рассказчиков, в разной степени оставляющих в пушкинском тексте (а то и, кажется, вовсе не оставляющих) свои следы. Рассказчиков, именно этой своей нечувствительностью, прозрачностью в принципе отличающихся от более плотных сказовых фигур или «масок», какие почти что одновременно начал вводить в нашу прозу Гоголь. И однако реально-художественно присутствующих именно как живое пространство самоот-

крывающейся в своих голосах «действительности»; как *единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней*. И со всеми уровнями «внутреннего» понимания и интерпретации (самоинтерпретации) участниками, свидетелями и рассказчиками, как в нашей фразе. С этим недоумением рассказывающего отца, которое перешло к нему от стоявшей в недоумении дочери и которое так и не будет снято и в нашем последнем читательском впечатлении, несмотря на все понятные разъяснения и на трагически-гармоническую, хотя и горестную, «правильность распределения предметов» в общем итоге, которую, как и участникам, нам остается только принять.

Очевидно, для «поэтического прочтения» повести наша фраза — немаловажное место, и понятно, что автор цитированной выше книги приступает прямо к нему. Но читает он это место иначе, чем мы читаем его, и при этом так, что заявленное в начале книги намерение видеть пушкинский текст пространственным взглядом в чтении как-то не проявляется.

На загадочные вопросы автор книги ищет прямые ответы. Нашу фразу он читает как *информацию*, неопровержимо свидетельствующую о том, что Дуня уже приняла сознательное решение (то, что она стояла в недоумении, просто в чтении опускается) и в ситуации этой фразы «знает об окончательном расставании с отцом и сознательно обрекает его на несчастье ради своего счастья в большом свете»¹². Психологическая конкретизация идет *crescendo*, и если начало этого заключения еще находится в известном соответствии с пушкинским текстом, то продолжение уже его серьезно превышает (т. е., если по существу, принижает) и выглядит, при правдоподобию фактов, по существу их истолкования грубой неправдой. Но такая конкретизация и названа целью «поэтического чтения», как формулируется это уже в итоге книги, при этом пространственные понятия в формулировании метода здесь уже не участвуют: «Поэтическое чтение конкретизирует „голые“ сюжеты и дает основание для гипотез по поводу заполнения релевантных лакун и не включенных в сюжет мотивировок»¹³. Метод и состоит в заполнении столь выразительных и многоговорящих именно в качестве таковых, в «Станционном смотрителе» особенно, лакун и во введении «пропущенных» Пушкиным мотивировок в «линейном пространстве» (на плоскости) фабулы-сюжета. Это метод *расшифровок*, запрещенный поэтикой пушкинской прозы; и естественно на этом пути исследователю открываются неприглядные вещи. Так, к своему поступку Дуня была подготовлена ранней опытностью в обращении с

«господами проезжими» и легкими поцелуями в сенях; а далее, в знаменитой сцене, сидя на ручке кресла, она «в седле» над Минским (т. е. уже владеет им и господствует), а ту деталь, что она наматывает его кудри на свои «сверкающие пальцы», надо понять как реализацию речевого клише «обвести вокруг пальца»¹⁴. Ну, а поэтическое чтение? В. Шмид формулирует парадокс: поэтическое в его понимании чтение не имеет в виду поэтическое в предмете, в повестях Белкина; поэтическое здесь — профессиональный методологический и почти что технологический термин, подразумевающий владение современной технологией поэтологического исследования (дешифровка литературных схем, интертекстуальные аллюзии, привлечение упомянутых речевых клише и т. п.); и приводит столь поэтическое прочтение к трезвому обнажению неожиданно *прозаического* сюжета¹⁵. «Прозу Пушкина в поэтическом прочтении» на языке этой книги можно перевести как — поэзия прозы Пушкина в прозаическом прочтении.

«Несокрытость не устраняет сокрытости. И настолько не отменяет ее, что раскрытие всегда нуждается в сокрытии (...) Не обязано ли творение как таковое указывать на то, что не отдается в распоряжение людей и не дает располагать собою, указывать вовнутрь самосокрывающегося,—с тем чтобы творение не просто твердило известное, знакомое и привычное всем? Не обязано ли творение искусства непрестанно молчать — молчать о том, что укрывается, о том, что, сокрываясь, пробуждает в человеке робость перед всем тем, что не дает ни планировать себя, ни управлять собою, ни рассчитывать себя, ни исчислять?»¹⁶

Кажется, эти по-гераклитовски «темные» речения (Хайдеггер и исходит прямо из Гераклита: «Природа любит скрываться») имеют отношение к обсуждаемому вопросу о поэтическом прочтении пушкинской прозы, и именно «Повестей Белкина». Не обязано ли такое прочтение, следуя самому читаемому творению, «молчать о том, что укрывается» в складках простого рассказа о дочери станционного зрителя? Имеет ли философское право оно «рассчитывать» и «исчислять» оставленную в «сокрытии» глубину ее жизни, «самостояние» этой жизни, «опредмечивая» ее в психологических расшифровках и приходя при этом к поэтически недостоверным решениям? О «самостоянии» и «опредмечивании» говорит истолкователь и продолжатель мысли Хайдеггера: «Спор открытия и сокрытия — это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно немис-

лимо без другого (...) Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде „враждебности присутствию“ (...) Сущее предоставляет нам не только свою поверхность с привычными и узнаваемыми очертаниями, в нем есть и внутренняя глубина самостояния, как называет это Хайдеггер. Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего ... означали бы, что самостояние сущего прервалось,— все выровнено, все обратилось в свою поверхность. Наступи такое полное опредмечивание, и никакое сущее не стояло бы уже в своем собственном бытии»¹⁷.

Случайность ли, что переводчик этого отвлеченного текста А. В. Михайлов поставил здесь пушкинское слово — «самостояние»? Помнил ли он при этом Пушкина? Нет возможностей сомневаться в том, что не только помнил, но Пушкин «подал» ему это *собственное* свое, отсутствующее в словарях русского языка слово¹⁸ («подал» — подобно тому как в михайловском переводе хайдеггеровского «Проселка» широта пространства вокруг проселочной дороги «подает мир»¹⁹ — оборот, по объяснению переводчика, образованный по образцу выражений «подать милостыню» или руку помощи²⁰). Пушкин, следовательно, помогает русскому переводу Хайдеггера — а тот со своей стороны как философ «человеческого пространства»²¹ может прийти на помощь пушкинской прозе, ее пониманию. Странное сближение — но отчего же? Разве болдинские повести не свидетельствуют о той же «истине всего сущего»? И не действуют теми самыми напряжениями или натяжениями²² между открытостью и сокрытостью жизни? «Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас,— он существует еще и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их как величина самой себе равная и вполне самостоятельная». Это тоже на тему «самостояния» — Н. Я. Берковский по поводу «Выстрела»²³. Но, вопреки этой точной посылке, в подробных истолкованиях повестей Н. Я. Берковский тоже встает на путь расшифровок, заполняя психологическими догадками «пропуски» и «поднимая на поверхность то, что у Пушкина сохраняется в глубине»²⁴; направление расшифровок не то, что у В. Шмида, и во многом с критикой Шмидом Берковского можно и согласиться²⁵; но заполняются ли «пропуски» — на языке одного автора — или «релевантные лакуны» на языке другого — социальной психологией с известным идеологическим креном или же психологией «глубинной» — метод в обоих случаях одинаково произволен и характерно един. В психологических расшифровках, снимающих оха-

рактизованное напряжение-натяжение, «все выровнено, все обратилось в свою поверхность».

Пушкин и мировые движения мысли — эта тема еще не поставлена. «На воздушных путях» Пушкин откликается Гераклиту (М. Гершензон²⁶) и перекликается с будущим невразумительным Хайдеггером, а этот последний — с Толстым и его космическим созерцанием «Повестей Белкина», да и с Гоголем, говорящим о разверзающейся в пушкинском слове «бездне пространства» (Хайдеггер об искусстве: «событие разверзания истины»²⁷; Гадамер о философии искусства Хайдеггера: «разверзается мир, какого не было прежде»²⁸; единство термина принадлежит единому переводчику двух мыслителей, утверждающему и от себя: «Все сочинения Хайдеггера посвящены осмыслению истины как открытости, разверзания бытия»²⁹; но при этом «то, что открывается, то и скрывается; то, что открывает, то и скрывает; то, что выступает наружу, то и скрывается во тьме (...) Не „ложь“ (в расхожем смысле слова) заключает в себе истина, а закрытость и утаенность...»³⁰).

2

Упомянувшийся тезис Б. М. Эйхенбаума о простой фабуле и сложном построении ближайшим образом относился к «Выстрелу»: «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»³¹.

«Построение» акцентировано в «Выстреле» его формальной двухчастностью (единственная из повестей цикла, разбитая на две главы), за которой скрыта загадочная история текста. О ней заметим только, что невозможно поверить, что первая часть, закругленная репликой «Окончание потеряно», была действительно хотя бы в тот момент для Пушкина законченным произведением. Тем не менее эта текстологическая цезура соответствовала внутреннему разрыву по телу повести, какой и оформился в виде ее двухчастной структуры, а в ней обнаружился необычайный для мира болдинской прозы «персонализм» этой повести. Это значит, что мы здесь имеем два напряженных, самодовлеющих персональных центра, друг от друга обособленных и связанных борьбой; их разрыв и есть разрыв в организме повести. Но повесть рассказывает о том, как силы межчеловеческого тяготения перекрывают разрыв. В «Выстреле» свое голосоведение: не хор, а контра-

пункт двух голосов-монологов, проецированных на апперцептивный фон обрамляющего рассказа и в нем обретающий то третье измерение, которое и составляет поэтическое пространство повести «Выстрел»; а оно уже и есть та «область», которую созерцал Толстой, и тот уровень ее организации («сжатия»), на котором происходит восстановление ценностного порядка и правильной (установленной, по Толстому, *предвечно!*) иерархии предметов (кстати, Толстой, излагая разным лицам свои впечатления от перечтения «Повестей Белкина» той весной 1873 г., из них отдельно упомянул только «Выстрел»³²).

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня».

Эта фраза от рассказчика сводит конец и начало истории выстрела, конец и начало события. Но с ними не совпадают конец и начало повести «Выстрел», повесть иначе сведена. Почему в самом деле она не «вытянута в одну прямую линию»? И как определить то преобразование прямой линии, которое здесь происходит? М. А. Петровский тогда комментировал наблюдение Эйхенбаума как перестройку «прямой линии» сюжета в «ломаную линию» фабулы (употребляя при этом термины наоборот опоязовскому канону)³³. Но картина преобразования изменится очень, если ввести в нее образ пространства и увидеть как преобразование повествовательной плоскости в повествовательное пространство.

Наблюдение Эйхенбаума фиксировало перестройку классического закона новеллы в мир пушкинской повести. В новелле царит событие, подчиняющее себе и заключающее в свои рамки участников. Здесь, в повести, роли меняются: событие вырастает из существований двух разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черед эти жизни в *другое время* и в *разных точках* пересекаются с жизнью третьего, основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа ее конец. Не событие поглощает эти существования (как было бы в обобщенном рассказе в третьем лице), но событие возникает из них и распределяется своими частями и сторонами в жизнях участников. Событие тем самым осуществляется этимологически как со-бытие трех этих людей.

Самое событие — это *внутренние* рассказы Сильвио и графа. Тот и другой рассказывают из глубины своей собственной жизни, которая чувствуется как широкое поле вокруг события-эпизода. Оба рассказа очень в себе законченны. Оба рассказывают «издалека», уже целые годы спустя, с ясной и объективной дистанции, обобщая и формулируя

свои бывшие чувства и состояния: «он шутил, а я злобствовал» (Сильвио); «Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний» (граф). Они, таким образом, сообщают уже объективно законченные и подытоженные эпизоды, «части» события. Повесть (рассказ основного рассказчика) *окружает* событие и *разделяет* посередине, *обособляя* конец и начало и *размещая* их в жизнях героев-участников.

При этом внутренним повествованиям героев присуща особая черта объективности: как отметил Д. Д. Благой³⁴, повесть Сильвио о первой дуэли окрашена безмятежным, безоблачным тоном графа («Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал»), напротив, второй рассказ графа выдержан в колорите Сильвио. Вопреки обычным утверждениям о стилистической однородности речей героев повести, два центральных рассказа не вполне однородны, но только они окрашены не рассказчиком, не собою, как нужно было бы ожидать, но другим человеком в моем рассказе, моим противником и его стилистикой. В рассказе Сильвио доминирует образ графа, как образ Сильвио подавляюще господствует в повести графа и изнутри дает ей свое освещение. «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Вот определяющие образы (эмблемы) первого и второго рассказа.

Так во внутреннем строе (стиле) своих рассказов противники проникаются объективно правдой другого. Оба рассказчика со своей стороны дают почувствовать другую сторону, оба рассказывают «в колорите другого». Эта рыцарская объективность, конечно, связана с законченностью воспоминания, уже далекого от стихии того момента. Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону и тем самым, можно сказать, *со своей стороны* она видит *событие в целом*. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя *общую точку зрения повести*. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся в невидимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращается в его объемную композицию.

Объемлющий третий рассказ формирует этот объем. Два участника сообщают свои эпизоды третьему, не участнику и не свидетелю, нейтральному и далекому человеку. От него мы все узнаем как будто бы эмпирически в том порядке и в тех пределах, в каких это стало доступно ему. Но эта случайная, эмпирическая композиция эпизодов преобразуется в достаточно целостную и стройную композицию мира в его концах и началах и человеческого события в этом мире. Рассказы

Сильвио и графа случайно становятся частью чужого и далекого им опыта; обращенные повествователю, третьему, они как бы сквозь него обращены и устремлены друг к другу; то, что было между двумя, начинается и кончается, зарождается и разрешается, замыкается между ними в этих рассказах. Оттого при своей прозрачной ясности история остается таинственной, неразъясненной для нейтрального повествователя, третьего. Ему (никакому третьему вообще) не дано «проникнуть» в нее. Повествование лишь окружает и обрамляет эти рассказы, это событие. Тем не менее именно в этой нейтральной повествовательной среде, в этом третьем измерении подлинно *завершается* событие между двумя.

Это третье измерение представлено в повести ее прозаическим рассказчиком, все существование которого вовсе не предназначено быть исполнением столь значительной функции. Напротив, функции выполняет его рассказ как будто побочные и служебные — но занимая при этом во всем тексте повести ее подавляюще большую часть (как подсчитано, $\frac{3}{4}$ текста первой половины повести и $\frac{2}{3}$ второй³⁵). Между двумя центральными эпизодами — прозаический перепад, большая пауза. Явление необычное в поэтике новеллы, замечает Н. Я. Берковский: «Пауза... ослабляет героя, расширяет поле...»³⁶ Она ослабляет пружину единого действия и выводит нас *за пределы события*. И вот это ширящееся описательное прозаическое пространство рассказа у нас на глазах выводит в поэтическое пространство повести. Событие выплывает вновь из глубины бессобытийной паузы — выплывает естественно, вольно, *случайно*: «В картинах я не знаток, но одна привлекла мое внимание... но поразила меня в ней не живопись...» Чем уже кругозор и специальный интерес армейского офицера, тем ближе выход с новой стороны в загадочную чужую повесть с ее обширным и темным неспециальным смыслом, далеко превышающим его кругозор. «Случай, бог изобретатель» играет в широком, непреднамеренном ходе жизни³⁷, и он же есть мгновенное орудие Провидения, о котором мы должны говорить в ситуации нашей повести, если помним об уровне понимания, заданном нам Толстым. Провидение сводит концы истории, чтобы подвести ей не фабульный только, не формальный, но моральный итог.

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Конец и начало истории двух сходятся в жизни (рассказе) третьего. Они встречаются с этим третьим по отдельности, в разные эпохи своей и его жизни; они, когда сообщают свои эпизоды, уда-

лены один от другого и от момента рассказа на большое пространство и время. От этого в малой сжатой повести большое художественное пространство и время. Узел события с его началом и концом завязывается на жизненных нитях, имеющих каждая свое другое начало и другой свой конец. Эти дальние начала и концы уходят за рамку повести, но чувствуются, расширяют ее пространство.

Повесть распространяется вширь и в таких простых фразах: «...графиня посетила свое поместье только однажды, *в первый год своего замужства*, и то прожила там не более месяца. Однако ж *во вторую весну моего затворничества* разнесся слух...» Граф говорит рассказчику, что четыре года не брал в руки пистолета, рассказчик здесь же упоминает, что уж лет пять не имеет известий о Сильвио. Этими временными отметками выстраивается хронология сюжета, собираемая по крупницам исследователями, но они же строят в повести и ее пространство. У рассказчика и персонажей разные даты и точки отсчета времени, что дает нам почувствовать разные направления уходящих за повесть жизней. Так единое общее время членится и связывается по-разному, в разные личные хронологии, общее время множится в пространстве общей человеческой жизни на индивидуальные *одновременные* времена (то есть — каждый находится в своем *реальном*, а не в общем хронологическом времени, по будущему Бергсону, переживает свою персональную *длительность*) — и таким образом время события обращается как бы в пространство, сюжет повести — в ее смысловой объем.

Конец и начало истории выстрела сходятся за *пределами самой истории, за границами самого события*, в жизни третьего, непричастного ей человека. Только здесь, на экране его восприятия, завершается истинно повесть двоих и подводится окончательный счет. Здесь оба могут быть так законченно объективны. Поэтому их рассказы, обращенные как бы лицом к лицу и замыкающиеся друг на друга, обращены в то же время чужому, нейтральному третьему, «наадресату» в бахтинском смысле³⁸, без которого им нельзя обойтись. В этой своей обращенности вовне они освобождаются от замкнутости друг на друга в своем соперничестве и жизненном споре. За пределами своего события Сильвио с графом встречаются «идеально» в жизни (рассказе) рассказчика — в объективной среде, в духовном пространстве повести Пушкина. Концы с концами сходятся в третьем измерении, завершающем объективно историю двух. Два конца «одной прямой линии» фабулы сведены на третьей жизненной (повествовательной) линии, и из взаимопересечения и взаимоналожения линий образуется «область».

«Область поэзии бесконечна, как жизнь», но Пушкин «сжимает область». Что означают эти таинственные слова? Кажется, еще не предложено толкование космического плана «Повестей Белкина» у Толстого в проекции на «феноменологическое описание» их внутреннего устройства. В болдинских повестях уравновешены два движения: рассказывание события расширяет «область», и оно же своими повествовательными кругами-обручами организует, определяет, «сжимает» ее. Как сформулировано в недавней статье: «при переразложении истории, будь то ее анализ или простой пересказ...»³⁹ В виду имеется наш читательский пересказ, но самое сближение понятий анализа и пересказа в разговоре о «Повестях Белкина» — сближение верное и может быть обращено на внутреннее устройство повестей, в которых «переразложение истории» в рассказах и пересказах есть их конструктивный и в этом качестве как бы стихийно-аналитический принцип. Мы не забудем, что «анализировать этого нельзя», но мир житейской пушкинской прозы стихийно анализирует сам себя в рассказах и пересказах, автор же конструирует, организует этот мир, «сжимает область». Как различно это может происходить в разных повестях цикла, нам дано наблюдать как во внутреннем мире единой фразы из повести о зрителе, так и всей столь особенной повести цикла, как «Выстрел». Здесь, благодаря ее повышенному персонализму, «переразложение истории» особенно наглядно подано, здесь оно явлено как *контрапункт* двух напряженно-персональных фокусов действия и рассказа. Это во круг них «сжимает область» автор, одновременно расширяя поле и самое напряжение их противостояния не ослабляя и не снимая, но смягчая и разрешая объективным свидетельством постороннего повествователя; так остро отмеченные *конец* и *начало* истории рассредоточивая и разбрасывая во времени и пространстве, сводя за пределами самого события, перемещая в иное повествовательное пространство. И теперь мы можем сказать об этом последнем, воспользовавшись образом В. Н. Топорова, перефразировавшего известное откровение Паскаля и назвавшего особое пространство в особых текстах «усиленного» типа — мифопоэтических, художественных, мистических, — «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и ученых», т. е. энергетически-напряженным личностными энергиями, *качественным* пространством, в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки», которому соответствует и наш обыденный бытовой вариант⁴⁰. Наверное, о подобном пространстве и можно сказать многосмысленным словом Толстого о том,

что Пушкин «сжимает область». Это характеристика поэтическая и качественная. В обращении на повесть «Выстрел» она говорит о том, что широко раскинутые вокруг центральной истории пространственные координаты повести «сжимаются» в иное пространство другого плана и качества, но это нечто такое, что нужно определить этим словом, поскольку это то «место», в котором и происходит последняя и уже идеальная встреча протагонистов уже за пределами их события. Такова пушкинская повесть «в пространном своем значении»⁴¹ — верно избранное исследователем здесь слово.

Поэтический статус пространства в «Повестях Белкина» — достаточно новая тема в пушкиноведческой критике. Фантазируя на эту тему, мы почти не касались традиционных вопросов *интерпретации*, занимающих критику особенно активно по поводу повести «Выстрел». Традиционно эти вопросы состоят в психологической расшифровке характера Сильвио; при этом в большинстве своем интерпретации очень слабо соприкасаются — если соприкасаются вообще — с тем уровнем понимания повестей, что задан нам Толстым. Но письмо Толстого о «Повестях Белкина» тоже есть их интерпретация, заслуживающая титула «высшей герменевтики» — о которой как методе автор этого термина писал, что она в стремлении к «философскому истолкованию» своего феномена «последовательно утрачивает нечто из положительной достоверности результатов», полученных на предполагаемом ею также уровне «низшей» критики и герменевтики, и что в ней «интуитивный элемент, начиная мало-помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический»⁴². Эта характеристика может нам объяснить, почему истолкователи пушкинских повестей в большинстве своем не считают для себя необходимым сверяться с критериями толстовского созерцания. Но, очевидно, есть «низшая» и «высшая» герменевтика также и в понимании пушкинской прозы, и взаимодействие уровней в интерпретации неизбежно и полезно. Среди прочего и узрение за подробностями — содержащего их в себе и организующего, одновременно распространяющего и «сжимающего», иерархического и качественного объема-пространства повестей — может представить путь от конкретного наблюдения всех деталей и учета каждого слова в тексте к более отвлеченной попытке «философского истолкования» — предварительную модель которого задал нам наперед Толстой. Что до конкретных интерпретаций «Выстрела», то, не вклю-

чаясь в их обсуждение, назовем лишь единственную нам наиболее симпатичную — давнее проникновение В. С. Узина, на вопрос о том, почему же Сильвио не стреляет в графа, предложившего всерьез поверить объяснению самого героя: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» Тот же истолкователь поставил рядом другую, обратную мысль: «Что пользы, если Моцарт будет жив...?»⁴³ Сильвио продолжает: «Злобная мысль мелькнула в уме моем». Вот тавершенная объективность исповедей обоих, о которой выше шла речь. Он себя не щадит и дает своему побуждению квалификацию точную. Злобная, но глубокая и внезапная мысль о ценности жизни, как бы требующая экспериментальной проверки, — ею и станет все дальнейшее существование злобного героя. Во втором рассказе графа Сильвио предаст последнего его совести, и, вопреки отдельным интерпретаторам («Об укорах совести не говорит ничего»⁴⁴), совесть его откликается в этом рассказе: «— Нет, возразил граф, я все расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил». Мы в мире ахматовских «грозных вопросов морали» — *грозных*, прямо как Сильвио! — и тех самых «предвечных» вопросов нравственной иерархии, о которых писал Толстой: «и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения». «Выстрел» и можно читать как повесть о «камне преткновения» и о принятии низшего за высшее, чем может быть и страсть первенствовать, и жажда мести и, возможно (вступая здесь за Узиным на путь гипотетических заключений, на котором «интуитивный элемент» преобладает над «позитивным»), о злобом (остающемся таковым до конца), но глубоко изживании этого нарушения в иерархии ценностей в ходе ее экспериментального испытания человеком, раз навсегда пораженным новой внезапной мыслью о ценности жизни. В свою очередь эта мысль героя поразила «читателя» В. С. Узина, противопоставившего в те годы свое понимание выводу Эйхенбаума, смеявшегося над тем, кто «будет упорно разыскивать „смысл жизни“ там, где его нет»⁴⁵, и однако своим открытием сложного построения на месте линейной фабулы наметившего путь, на котором можно будет лучше этот «смысл» прочесть. И когда мы читаем у Узина, что во второй дуэли «перед нами уже не мститель, а строгий, нелюбезный судья»⁴⁶, то столь патетическая солидаризация критика с героем, к которой возможны поправки по тексту повести, все же, во всяком случае, несравненно адекватнее «поэтическому прочтению», чем жалкая фигура скрывающего свою позорную слабость психоаналитически вскрыто-

го неврастеника-неудачника, способного «обидеть только муху»⁴⁷ (здесь исследователь вновь увлекся уже нам знакомым приемом развертывания речевого клише по поводу детали: «Он хлоп, и вдавит муху в стену!» «Вы смеетесь, графиня?» — извиняется за пример рассказчик, но тотчас же встретится с ним в варианте серьезном: разве не так же Сильвио вдавит пулю графа в картину?).

Последняя фраза повести, извещающая о гибели в сражении под Скулянами, продолжает строить пространство: «Сказывают, что Сильвио...» И эта последняя фраза оставляет простор для интерпретаций. Например: «Даже Сильвио, казалось бы, достойный беспросветного жизненного финала, трагически возвышен сообщением о его гибели за свободу греков и тем самым милосердно уподоблен Байрону»⁴⁸. Скажем на это с сомнением, что пушкинское милосердие выглядит здесь неоправданным, если герой заслужил такое; но на достаточном ли основании истолкователи присудили его к беспросветному жизненному финалу, от которого может спасти только царственная милость автора («И Дук его простил»)? Толкование, демонстрирующее нашу шаткость в том, что принято называть проблемой интерпретации «Повестей Белкина». Вернее все же, что последнее решение судьбы героя обосновано всей повестью и есть последний вывод из всего в ней случившегося; но зачем эта присказка — «Сказывают...»? Для известной группы критиков это знак, дезавуирующий сообщение, ставящий под сомнение достоверность факта. На наш же слух скорее это знак поддержки Сильвио как героя народной молвы. Здесь, в заключительной фразе повести, впервые в ней вступает пушкинский «хор». Принцип эха действует в ней и раньше. Рассказчик так, например, сообщает факты: «Однако ж во вторую весну моего затворничества разнесся слух, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. В самом деле, они прибыли в начале июня месяца». Это не простая информация. Почему не «просто сказать», что графиня с мужем приехали в свою деревню? Но у рассказчика сообщение обращается в целую маленькую композицию прошедшего слуха и отклика на него: «В самом деле...» Повествовательная фраза звучит как *реплика*, отвечающая молве. Рассказ резонирует миру как некое эхо. Это пространство молвы у Пушкина — убедительная инстанция, с которой, мы знаем, автор сотрудничает в создании-рассказывании-пересказывании «повестей Белкина». Вероятно, она заслуживает положительного доверия и в последней фразе о Сильвио. Представим себе эту фразу без этого «Сказывают...»⁴⁹ — вполне объективное сообщение, что Сильвио был убит

в сражении под Скулянами: сокращение одного словечка разрушительно отзовется на всем строении повести «Выстрел». «Мирская молва — морская волна» — гласит эпитафия к одной из глав «Капитанской дочки». Это строение мира (говорящего «мира») Пушкин запечатлел в своей первой прозе. Волны житейского моря приносят нам повести Белкина.

К нашему тексту и мы хотим подобрать приличный эпитафия — уже после текста. Еще одно высказывание из прошлого века, малоизвестное и не совсем как будто на тему — но просится в нашем контексте:

«Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? — писал Константин Леонтьев в 1860 г. в своей первой критической статье о тургеневском „Накануне“, которое он эстетически не одобрил как расщепленное произведение. — Жизнь проста; но где ее концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлеченное содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью сквозит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только для рассудка и науки». Леонтьев и в лучших произведениях Тургенева находил «эту резкость языка», «в котором теснятся образы за образами, мысли и чувства друг за другом, почти нигде не оставляя тех бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства»⁵⁰.

Так писали о литературе в прошедшем веке. Но почему такой постэпитафия к нашей теме? Автор этих слов не упоминает о Пушкине, но как будто помнит о нем, когда говорит о «бледнеющих промежутках» и отвлеченном содержании жизни, тенью сквозящем за ее вещественными явлениями. Позднейший эстетический трактат Леонтьева подтверждает пушкинскую подсветку в цитированных словах: о благородной бледности пушкинской «манеры изложения» Леонтьев будет там писать как о своем эстетическом идеале на фоне аналитической резкости современного ему реалистического художества второй половины века, находя эту грубую тяжесть «анализа и стиля» и в лучших и обожаемых им вещах Толстого. Мы не знаем, имел ли он прямо в виду

«бледнеющие промежутки» пушкинской прозы, о которых выше шла у нас речь,—эти провалы и умолчания, опущенные мотивировки, нерасшифрованные сообщения, повествовательные зияния (особенно значимые в «Станционном смотрителе») — но мы вспоминаем его предостережения, когда сегодня читаем опыты расшифровок «релевантных лакун». И — по противоположности — ставим в соответствие сказанное Леонтьевым о тенью сквозящем отвлеченном содержании жизни с письмом Толстого о «Повестях Белкина», которое учит нас усмотрению этого наивысшей степени отвлечения от вещественности явлений отвлеченного содержания за простыми пушкинскими сюжетами. Поэтически-философский уровень высшего отвлеченного созерцания нашей литературы — урок того и другого высказывания. «Жизнь проста; но где ее концы...»

Примечания

¹ В. Н. Топоров. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 251.

² Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 8. АН СССР, 1952. С. 50.

³ Недавнее исследование обнаружило, что предтечей теоретизации понятия пространства, с распространением его на явления духовного порядка, был в одни годы с Гоголем в своих не опубликованных при жизни записках и письмах Г. С. Батеньков, формулировавший такие понятия, как пространство мысли, пространство веры и упования, пространство памяти. Интересно, что единственную в своей жизни статью о литературе Батеньков писал о Гоголе, о «Мертвых душах». См.: В. Н. Топоров. Об индивидуальных образах пространства: («Феномен» Батенькова) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 458, 461.

⁴ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 159.

⁵ Л. В. Пумпянский. Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 31.

⁶ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 22.

⁷ Мартин Хайдеггер. Время и бытие / Пер. В. В. Библихина. М., 1993. С. 312—316.

⁸ Вольф Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 27.

⁹ Там же. С. 19.

¹⁰ В мире Пушкина. М., 1974. С. 85—119.

¹¹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 8. АН СССР, 1940. С. 651.

¹² Вольф Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 122.

¹³ Там же. С. 294.

¹⁴ Там же. С. 136—139.

¹⁵ Там же. С. 31.

¹⁶ Мартин Хайдеггер. Работы и размышления разных лет / Пер. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 291.

¹⁷ Там же. С. 129—130; перевод А. В. Михайлова.

¹⁸ Но оно отсутствует и в «Словаре языка Пушкина» на том формальном основании, что считается принадлежащим к черновому варианту, хотя: 1) несмотря на это, строка «Самостоянье человека» принадлежит к числу известнейших, классических стихотворных пушкинских строк и 2) слово «самостоянье», по-видимому, образовано, создано поэтом в этом тексте как пушкинский неологизм, чем, разумеется, повышена его ценность в составе «словаря языка Пушкина». Слово включено лишь в дополнительные «Новые материалы к словарю А. С. Пушкина», изданные двадцатью годами позже. Замечательно: хайдеггеровское слово, которое А. В. Михайлов передал пушкинским «самостояние»,—это тоже, конечно, *собственное* хайдеггеровское слово, хайдеггеровский неологизм—«*In sich stehen*» («всё-бестояние») — см.: Martin Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, 1965. S. 123. Уникальное творческое слово немецкого философа передается уникальным творческим словом русского поэта: гениальное творческое решение переводчика.

¹⁹ Мартин Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 239.

²⁰ А. Михайлов. Вместо введения // Там же. С. XV.

²¹ Там же. С. XIX.

²² Там же. С. 129.

²³ Н. Берковский. О русской литературе. Л., 1985. С. 48.

²⁴ С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 173.

²⁵ Вольф Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 97.

²⁶ М. Гершензон. Гольфстрем. М.: Шиповник, 1922.

²⁷ Мартин Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 111.

²⁸ Там же. С. 127.

²⁹ «Разверзается» при этом у русского переводчика то, что в тексте Гадамера лишь «раскрывается»: «... ein Stoss, in dem sich Welt öffnet, die so nie da war» (Martin Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. S. 117).

³⁰ Мартин Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. XXIII.

³¹ Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166.

³² Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 62. С. 16.

³³ Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 198.

³⁴ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 233.

³⁵ J. T. Shaw. Puskin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. Bloomington, 1963. Vol. 3. P. 113; Пол Дебрецени. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 112.

³⁶ Н. Берковский. О русской литературе. С. 38.

³⁷ Ср. как подобным же образом в «Станционном смотрителе» выплывает последнее звено истории:

«— А проезжие вспоминают ли его?

— Да ноне мало проезжих; разве заседатель завернет, да тому не до мертвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

— Какая барыня? — спросил я с любопытством».

³⁸ «Всякое высказывание всегда имеет адресата (...) Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего „н а д а р е с а т а“ („третьего“), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени» (М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 337).

³⁹ И. Л. Попова. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 118.

⁴⁰ В. Н. Топоров. Пространство и текст. С. 229.

⁴¹ Н. К. Гей. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 106.

⁴² Вячеслав Иванов. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 261.

⁴³ В. С. Узин. О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пг.: Аквилон, 1924. С. 20.

⁴⁴ Вольф Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 155.

⁴⁵ Б. Эйхенбаум. О литературе. М., 1987. С. 347.

⁴⁶ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 27.

⁴⁷ Вольф Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 191.

⁴⁸ В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 23.

⁴⁹ Черновой вариант; это слово приписано в рукописи: *Пушкин*. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 603.

⁵⁰ К. Леонтьев. Собрание сочинений. Т. 8. М., 1912. С. 4—5.

ВОКРУГ «НОСА»

Скрыши их в тайне лица Твоего
от мятежа человеческого...

Пс. 30, 21

Эти заметки написаны в продолжение той попытки связать пресловутую загадку повести «Нос» с философией человека у Гоголя, какая — попытка — была предпринята в нашей статье «Загадка „Носа“ и тайна лица»¹. Та статья имела две исходные посылки. Первая — что в этой повести заслуживает пристального внимания сам характер странного ее предмета, сам выбор такого нелепого и смешного предмета, сам этот нос с его физической и физиологической спецификой, которая, как мы знаем, так почему-то интриговала Гоголя, что он то и дело ее задевал тем или иным образом и в художественных текстах, и в письмах, альбомных записях; в этих неотступных шутках на тему носа есть какая-то неразгаданная нами соль, и можно, кажется, говорить об особом комплексе носа у Гоголя; и конечно, в повести «Нос» присутствуют этот комплекс и эта соль.

Но — и в этом была вторая посылка статьи — эта тема носа что-то значит у Гоголя не сама по себе. И для уразумения странной повести одинаково важно и не пренебречь «носом» как предметом не только забавным, но и предметом весьма выразительным и по-своему содержательным у Гоголя, но и не упереться в него, то есть не оказаться в положении персонажей повести, пребывающих в безнадежном недоумении перед этим предметом и этим словом: «...стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос!» В гоголевской литературе есть авторитетная работа, которая, можно сказать, подобным образом упирается в «нос»: известное исследование В. Виноградова². К объяснению повести Гоголя здесь привлечен энциклопедически обширный материал по мотивам носа в литературе гоголевской эпохи и в языке, и в этом но-

сологическом комментарии и заключается здесь изучение повести; сюжет выводится из речевых каламбуров, связанных с «носом». В работе В. Виноградова много полезного материала и живых замечаний, но перед загадкой повести «Нос» она так же бессильна, как персонажи повести перед тем, что в ней происходит. Подобно квартальному надзирателю из повести, который ссылается на свою близорукость в оправдание того, что без очков не сразу распознал нос майора Ковалева в уезжавшем господине, подобно тому и дотошный анализ В. Виноградова это все-таки близорукий анализ, поскольку он не глядит дальше «носа» и не выходит из круга мнимого действия повести.

Да, носу у Гоголя надо бы оказать литературоведческое внимание, но только при этом пойти от носа дальше и посмотреть, к чему он в мире образов Гоголя нас приведет; а он, как, может быть, с удивлением мы обнаружим, приводит нас к тайнам гоголевской антропологии. И прежде всего он естественно нас приводит к такой задаче, как образ лица человека у Гоголя. Вступая в эту тему лица у Гоголя, лучше всего начать с цитаты из Иннокентия Анненского, из статьи о «Портрете»:

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую — глазам... Если мы поставим рядом две эти эмблемы — телесности и духовности — и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреде Чарткова, то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творчества и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия»³.

Это размышление критика-поэта замечательно тем, как чутко оно соответствует той *картине человека*, которая словно в раздробленном и растворенном виде насыщает все творчество Гоголя. «Картина человека» — это название антропологического сочинения А. Галича, появившегося в свет как раз когда писался гоголевский «Нос» (1834), — оно, это выражение, кажется удачным для того, чтобы определить характер того художественного представления о человеке как физически-душевном существе, представления, которое словно разбросано в мире Гоголя, наподобие красной свитки⁴, разбросанной кусками по ярмарке, — разбросано бесчисленными чертами и деталями, которые не поддаются рациональной транскрипции, но в которых во всех и в каждой, по слову Андрея Белого, «зарыта собака»; это чисто худо-

жественная картина человека, которая только отчасти переходила у позднего Гоголя в более рациональную антропологию, психологию и мораль.

Эту художественную антропологию Гоголя комментирует Иннокентий Анненский; и комментарий этот тоже почти художественный. Что делает Анненский? Он берет две эмблемы лица человека из двух таких разных повестей Гоголя — фантастически обособившиеся нос и глаза — и как бы с усилием сводит их в единый *образ лица*. Но этот образ лица заключает в себе разлад и гротеск: ведь он сведен из разъединенного материала двух разных произведений, и притянутые друг к другу отпавшие части сохраняют свою разобщенность и в составе единого образа, в составе лица. Анненский совершает опыт синтеза из гоголевского материала; но в этом синтезе нет благодатного единства, ибо «синтез всегда благодатен» (слова В. Н. Топорова из его неопубликованных заметок о Гоголе). Этот разлад в человеческом существе может быть понят в связи с различными философскими традициями — или, в согласии с христианской антропологией, как греховная порча образа в человеке (по христианской концепции, образ Божий в человеке благодатно соединяет душу и тело), либо — Анненский допускает другую идею, скорее античную — как высший «юмор творения». По-видимому, к гоголевской антропологии обе философии имеют отношение, но первенствующее значение имеет идея образа; Гоголь писал о «человеке, как представителе образа Божия», и его картину человека нам не прочесть без соотнесения с христианской концепцией дарованного каждому человеку образа, который человек может либо возделывать до богоподобия, либо испортить и исказить.

Лицо человека в изображении Гоголя — это большая тема для размышления, и странно, что нет (почти) исследований на эту тему, недостаточно специального внимания к ней у тех, кто пишет о Гоголе. Между тем внимание самого писателя к человеческому лицу необыкновенно в ряде отношений. Прежде всего лиц, описаний лица, как и действий, касающихся физического лица человека, у Гоголя очень много. Это некоторый притягательный центр в его мире — и центр высокого напряжения. Не проделана еще работа по подробному учету и анализу разных случаев — а они, по-видимому, составляют у Гоголя даже определенную типологию, — поэтому приходится основываться на некоторых избранных примерах, в которых, кажется, обнаруживается известная тенденция. Она, во-первых, в исключительном внимании именно к внешнему, физическому лицу человека, к самой плоти

лица, к телесному его составу и телесной его ощутимости. А затем — портрет лица у Гоголя не бывает нейтральным, он предельно далек от простого спокойного описания, он сдвинут и деформирован авторским взглядом. Направление же сдвига автор сам высказал и обобщил эпиграфом к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». В «Развязке Ревизора», разъясняя эпиграф, Гоголь дал понять, что он относится вообще к любому и всякому лицу в современном ему человечестве. На вопрос обиженного Семена Семеныча: «разве у меня рожа крива?» — Федор Федорыч отвечает: «Но, друг мой, Семен Семеныч, странный и ты опять вопрос задал. Ведь ты же опять и не красавец, чтобы твое лицо было образец образцом. Как ни рассмотри, немножко косовато, ну, а что косо, то уж и криво». Видимо, у Семена Семеныча обычное нормальное лицо, ну, немножко косовато, но зеркало Гоголя ему показывает эту внешнюю косоватость, помноженную на внутреннюю, как обидную кривую рожу. Эта обида лицу человеческому имеет у позднего Гоголя серьезные и даже высокие обоснования; вообще же в характере изображения лица у него заметна известная эволюция, в которой можно, кажется, рассмотреть три этапа.

Первый из них — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Здесь все бесцеремонно обращаются с лицами друг друга, а в обозначении лица применяется весь набор грубых синонимов — «морда», «рожа», «харя», «рыло», «образина», «личина», — причем они местами почти без различия относятся к людям, скотам и бесам. Но все эти избыточные внешние поругания лиц не наносят внутреннего ущерба личности человека, которая здесь еще не стала особой проблемой. Самые яркие из таких издевательств устраивает с человеком нечистая сила, как в «Заколдованном месте» с дедом, «заклеивая» и заплывывая ему «образ», обливая помоями и увешивая арбузными корками. Томас Манн, читая «Дон Кихота», был шокирован историей с творогом, который Санчо случайно оставил в шлеме своего господина, и в самую патетическую минуту сыворотка потекла по лицу Рыцаря печального образа, а он произнес по этому поводу речь, полагая, что у него растопился мозг. Томас Манн изумлен «неистойвой жестокостью Сервантеса», неистощимого «в придумывании смехотворнейших, постыднейших для Дон Кихота и его доблести положений»⁵. Гоголевский дед, обливаемый помоями и увешанный корками, в подобном же положении, но, конечно, это не означает столь острого испытания его достоинства, потому что дед не Дон Кихот, а все происшествие объясняется как проделка нечистой силы: «опять заплывает сатана очи».

Тем не менее и в «Вечерах» бывает, что возникает острое ощущение недолжных, невозможных прикосновений к лицу человека, например таких, какие следуют в нагромождениях тел в мешках у Солохи: «Бедный дьяк не смел даже изъять кашлем и кряхтением боли, когда сел ему почти на голову тяжелый мужик и поместил свои намерзнувшие на морозе сапоги по обеим сторонам его висков». Конечно, это тоже только внешнее действие, и тоже за ним стоят проделки черта, но это словно проба острых возможностей подобного обращения с человеческим лицом, и в целом можно сказать о «Вечерах на хуторе», что если это унижение лица еще носит здесь сравнительно невинный характер, то сама операция и, так сказать, методика и техника такого унижения, нивелирования и смешения человеческого лица со всем самым внешним, чуждым и грязным — уже богато здесь разработана.

Во вторую и основную эпоху творчества Гоголя происходит процесс, который был открыт и описан Ю. Манном: нечистая сила как активный субъект и причина фантастических действий исчезает из мира Гоголя, но этот мир становится изнутри фантастичным, странным по гоголевски. «Фантастика ушла в быт, вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить»; «фантастика ушла в стиль»⁶. Можно продолжить — она ушла, внедрилась в лица гоголевских людей и в стиль их изображения. Нет черта, который шутил бы так с лицом человека, но тем более глубокой и разрушающей человеческий образ становится фантастика изобретательнейших *немотивированных* (подобно исчезновению носа с лица Ковалева) деформаций лица человека. Деформации эти разнообразны, их тоже у Гоголя целая типология.

Поистине можно перефразировать Достоевского — у него, мы помним, дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей. Своего человека Гоголь также видел в центре борьбы могучих духовных сил. Но гоголевский человек телесен, более внешний, и поле борьбы выводится также вовне — на лицо человека. О Гоголе скажем, перефразируя: поле битвы — *лица* людей.

У Платона есть рассуждение о добродетели (в «Протагоре»), в котором он говорит о двух разных типах отношения частей к целому и примером приводит различие между частями золота и частями лица. Если отдельные добродетели («мудрость, рассудительность, мужество, справедливость, благочестие») можно рассматривать как «части» (проявления) добродетели как таковой, то «не так, как части золота, похожие друг на друга и на то целое, которого они части, а как части лица: они не похожи ни на то целое, которого они части, ни друг на друга и

имеют каждая свое особое свойство»⁷. И так, образцом благороднейшего единства частей и целого Платон избирает не что-нибудь иное, а лицо с его драгоценным качественным разнообразием частей и согласованным их единством.

Это платоновское лицо можно взять как философский фон для того, чтобы разобраться в гоголевских деформациях. У Гоголя целый спектр нарушений классического типа. Есть прямо антиплатоновский случай—лицо вообще без частей и черт, голое, как бы нечленораздельное (в народной демонологии таково лицо нечистой силы, лицо беса, голое и пустое, «гладкое, как яйцо»⁸): «и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу». Это все тот же кварталный в «Носе», и тоже ссылаясь на близурочность. Если же черты лица на месте и подробно описаны, то нарушено равновесие между ними, как в знаменитом «кувшинном рыле», где «вся середина лица... пошла в нос», и в целой коллекции гоголевских лиц, напоминающих «дурно выпеченный хлеб» (ведь если учесть комментарий самого же Гоголя в «Развязке Ревизора», который мы уже вспоминали, то станет понятно, что такой сдвиг претерпевают под взглядом Гоголя самые обычные, видимо, лица, с их неизбежной «косоватостью»: «ну, а что косо, то уж и криво» — вот направление сдвига), и деформирован самый очерк лица, при этом весьма подробно, тщательно и дотошно подробно описанного, как в следующем экспериментальном портрете, в отрывке «Фонарь умирал»: «Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округлыми чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его—велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе: лица, которые более всего выражают глупость».

Наконец, предельный случай—отсутствие лица на месте, где ему полагается быть, дыра на месте лица, как в знаменитом тоже описании табакерки Петровича, «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки». Это изображение глубинно-страшное, в глубине своего комизма страшное,—потому что такая изощренная выдумка—это не только покушение какого-то пальца на святыню лица человеческого (хотя бы и только в виде портрета), но это художественное покушение на нее писателя.

В самом деле, в чем же источник этих деформаций? Герои Гоголя любят ссылаться на дурное зеркало, в котором «рожа выходит косяком», — это Подколесин, но и сам рассказчик говорит о типичных зеркалах, показывающих «вместо лица какую-то лепешку». Но в конце концов автор решительно говорит героям: на зеркало неча пенять, таково ваше внутреннее лицо. Деформация лица предстает как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира, в равной степени происходящее как от объективного состояния этого мира и гоголевского человека, так и от субъективного авторского взгляда на них: и взгляд, и мир, в их уникальной взаимообусловленности, составляют источник такого необычайного и вызывающего изображения человека.

Итак, оскорбление человеческого лица — действием, словом или глубже всего — изображением — составляет одну из острых и труднообъяснимых странностей мира Гоголя. В ранних произведениях оно мотивировано действием фантастической отрицательной силы, «чорта», а далее предстает как немотивированное общее свойство изображенного мира; наконец, у позднего Гоголя этот способ обращения с лицом обретает новую функцию. Он делается в руках писателя-проповедника сознательным методом воспитания закосневшего человека. Поздний Гоголь уже начинает прямо от автора, от себя, лирически, адресовать и предъявлять как улику этот образ лица своим персонажам, а затем вообще современному человеку и человечеству. Тем же способом оскорбления лица, как будто заимствованным из своего же образного мира, он хочет теперь лечить и спасать человека; зло поругания лица человеческого должно теперь прямо служить добру и спасению. Наместо скверных гостиничных и трактирных зеркал, крививших образ его персонажам, он теперь прямо ставит перед ними собственное чистое зеркало своего творчества, и оно, увы, показывает ту же кривую рожу. Гоголь словно занимает у своих героев их язык, когда в «Выбранных местах из переписки с друзьями» советует «русскому помещику»: «Мужика не бей. Съездить его в рожу еще не большое искусство... Но умей пронять его хорошенько словом» — и показывает, как это сделать: «Ах ты, невымытое рыло!» Возмутившийся Белинский с полным основанием вспомнил гоголевских героев как источник такого способа выражения и воспитания человека: «да у какого Ноздрева, какого Собакевича подслушали Вы его...»⁹ Наконец, вполне лирически Гоголь преподносит человечеству как спасение *оплеуху*: «О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду всех, *оплеуха!*» С. Т. Аксаков со-

общал Гоголю о реакции М. П. Погодина: «Иисус Христос учит нас, получив в ланиту, подставляя со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи?» «Желал бы я знать, как бы вы умудрились отвечать ему»¹⁰, — прибавлял Аксаков.

Отвечать, и правда, было не просто. Это столкновение гоголевской оплеухи с евангельской ланитой было чувствительным возражением, потому что и в самом деле, вольно или невольно, образцом, но как бы перевернутым, для гоголевской оплеухи была евангельская ланита. Гоголь, для которого, как мы видим, лицо человеческое было притягательным, даже, может быть, и болезненно притягательным центром художественного внимания, должен был с повышенным напряжением переживать эту заповедь и роль, отведенную в ней лицу, всю невыносимую телесную конкретность, которая здесь понадобилась для того, чтобы передать масштаб духовного подвига, этого «высшего любодумия», как назвал подвиг подставленной ланиты Иоанн Златоуст¹¹. Этот мотив унижения лица не единственный в Евангелии — реально его претерпевает сам Христос, которого бьют по щекам и плюют ему в лицо. Рискнем заметить здесь, сознавая, может быть, и неуместность такого сближения, но все же — именно эти мотивы и эти действия довольно часто в ходу в мире гоголевских героев, да и сам писатель испытывает такие позывы по отношению к лицам своих соотечественников, особенно в первые месяцы после отъезда из России в 1836 году, в письмах Погодину: «Но на Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпех мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню»; «Люди, рожденные для оплеухи...» Жуковскому он желает не встречаться «с теми физиогномиями, на которые нужно плевать...» Эти непосредственные и живые реакции еще далеки от будущей оплеухи «Выбранных мест», хотя и на пути к ней. «Оплеуха» «Выбранных мест» — это уже целая идея, странно соприкасающаяся с евангельской ланитой. Собственно, Гоголь ждет от современного человека именно подвига подставленной ланиты, когда призывает его *выставить* свою физиогномию под публичную оплеуху. Тем не менее возражение Погодина было Гоголю не в бровь, а в глаз, потому что права подвергать такому испытанию лицо ближнего, чужое лицо, евангельская заповедь не дает. Надо сказать, что и самая стилистическая несовместимость *ланиты* и *оплеухи* заключала в себе ядовитое возражение и имела отношение к сути дела. Гоголь принял возражение, обративши в связи с катастрофой «Выбранных мест» на себя самого и хлестаковщину, и зеркало, и оплеуху: «Это я сказал где-

то в письме, хотя и не знал еще тогда, что получу сам эту публичную оплеуху. Моя книга есть точная мне оплеуха». Вышло так, что он подставил ланиту под свою же оплеуху, уподобившись собственной героине, которая сама себя высекла.

Конечно, сделанные наблюдения — это не полный очерк темы лица у Гоголя; но это резкая тенденция, острая доминанта. Какую же роль играет подобным образом показанное лицо во всей картине человека у Гоголя? Как и положено лицу, оно играет роль заглавную и центральную — оттого и исполнен этот перекошенный образ такого высокого напряжения. Ведь, в самом деле, во всех примерах этих разве нам не дано почувствовать каким-то вывернутым, обратным способом совершенно особой, единственной ценности этого места, с которым происходят все эти вопиющие вещи у Гоголя, как места человеческого достоинства? Гоголь писал об опозоренной святыне «званья и места» — но центральной опозоренной святыней в его мире является лицо.

Гоголевская картина человека очень подробно физически; плоть человеческая, ее элементы и члены, и способы изображения этой плоти — неравновесно много значат в этой картине. Но в этой картине важно, что всякая плоть в человеке ведет к лицу; всегда важно соотношение и соразмерение изображаемой части тела с возглавляющими тело головой и лицом. К примеру, «кулак, величиною с чиновничью голову», какой грабитель приставил «к самому рту» Акакия Акакиевича, заключает в себе довольно сложный эффект: это двойной эффект соразмерения и размеров, и качеств — физического орудия силы и грабежа с «хрупким орудием чиновничьего интеллекта»¹². Тем самым этот кулак не только приставлен к чиновничьему лицу, но, так сказать, попирает это тщедушное лицо в самом себе. Физический член как бы помнит о лице, даже будучи в иерархии телесного состава от него удален, и через эти телесные опосредования отсылает неявно к лицу. Этот «кулак, величиною с чиновничью голову» — это такой квант гоголевской картины мира, посредством которого производится излучение смысла, почти недоступное для рационального истолкования, но реально нам сообщающее немалую информацию; и от нашей способности «читать» такие кванты зависит наше понимание Гоголя.

Но если в одном направлении всякая плоть в человеке ведет к лицу, то в обратном направлении она смешивается, как бы по смежности, с миром вещей. Вот еще гоголевский квант, на сей раз эротический: «Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое

белеет, женщина или подушка»,— это женихи подсматривают в щелку за туалетом невесты. Человеческая телесность, оторвавшаяся от *образа* как внутренней формы и задачи для человека, оторвавшаяся тем самым от *лица* как средоточия, центра, «представителя» образа в человеке,—эта телесность, распадаясь на части и члены, теряя форму, словно бы устремляется в противоположную сторону от лица—к смещению и отождествлению с бездушной вещественностью.

Но от образа может оторваться и само лицо. Анализ такого лица, оторвавшегося от лика, дал в своих трудах П. А. Флоренский, и недаром он вспоминал при этом Гоголя (вообще анализ лица как особой реальности привлекает внимание возродившейся философской антропологии XX века, из русских мыслителей особенно Флоренского и В. В. Розанова¹³):

«Разве не со всяким случалось, что лицо собеседника, только что уведившее вглубь личности и раскрывавшее пред ним сокровенную жизнь ее, вдруг подергивалось какою-то онтологической пеленой и, словно оторванное от своей сущности, предстояло нам как внешняя вещь? И разве не со всяким случалось, что взор, проникавший в бесконечность встречного взора, вдруг упирался во влажную выпуклость глазного яблока и тупо скользил по коже, рассматривая поры лица? Тогда целостная и единственная в своей полноте личность не казалась ли нам плохо связанным пучком отдельных признаков? При таком затмении собственное имя, сохраняя неприкосновенность своей лингвистической материи, получает иную точку внутреннего упора и, утратив свою собственность, становится нарицательным».

Примером к этому анализу Флоренский и вспоминает личины гоголевских героев, «имена которых неизбежно напрашиваются в нарицательные и, следовательно, являют не столько именуемых, как приемы мышления именуемого, а значит его приемами—самого его только»¹⁴.

В этом анализе лица у Флоренского, как и в его различении лика, лица и личины в «Иконостасе», мы, в самом деле, можем искать философского комментария к гоголевским деформациям. Это лицо «как внешняя вещь» — не является ли оно тем смысловым фоном, вне которого не разгадывается загадка повести «Нос»? Не к этому ли описанному Флоренским «затмению» адресует нас всеобщее затмение, озадачивающее в повести? У Флоренского особая, можно сказать, философская чувствительность к лицу как средоточному «месту» той всепроникающей борьбы духовной силы и косного вещества, которая для него проходит не только сквозь человеческую, но и космическую жизнь. И он

умел описывать эту борьбу как драматическое действие, совершающееся на этом материальном пространстве человеческого лица, передавая грубую физическую конкретность этого действия, — она так ошутима в цитированном фрагменте (чего стоит один этот взгляд, упершийся во влажную выпуклую поверхность глазного яблока), или же в таком описании: «все то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергиею образа Божия»¹⁵. Вспомним, сколько той же самой «коры» у Гоголя в его размышлениях о человеке и художественных его описаниях: «Мы ежеминутно должны бояться, чтобы кора, нас облекающая, не окрепла и не обратилась наконец в такую толщу, сквозь которую им (живым силам и впечатлениям.— С. Б.) в самом деле никак нельзя будет пробиться». Флоренский исследовал тот феномен отщепления оболочки человеческого существа от его ядра, «внешнего» человека от «внутреннего», который первым в русской литературе и мысли открыл и изобразил нам Гоголь. «Явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою»¹⁶.

Здесь кстати будет вернуться к загадке повести «Нос». В поминавшейся уже статье «Загадка „Носа“ и тайна лица» мы предположили, что разгадать ее можно только с помощью лица, то есть расширив наш взгляд от части до целого и подставив на место носа как мнимого предмета и мнимой темы — лицо как реальный предмет и реальнейшую тему творчества Гоголя. Раздвоение носа в сюжете своим абсолютным абсурдом отсылает к лицу, ибо это в сущность лица и входит та двойственность совмещения физических и духовных характеристик, та смысловая омонимия, какой совершенно лишен, конечно, «нос», и это именно лицо таит в себе возможность того раздвоения, расщепления, анализ которого дал Флоренский. Между тем в сюжете повести эту возможность абсурдно реализует непризванный к этому нос. «„Лицо“ — слово иерархическое»¹⁷; и в странной повести носу приписана вся эта иерархия смыслов «лица» — от объекта до субъекта, от чего-то чисто физического, в пределе — тупой материальной вещи («Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка»), до суверенной личности, притом социально значительной личности.

«Всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет» (Мф. 12, 25) — кажется, эта универсальная истина даже к повести «Нос» имеет отношение. Мы вновь обращаемся к гоголевским статьям Иннокентия Анненского, представившего картину того, как царство образа челове-

ского разделилось само в себе у Гоголя. Анненский замечает о двух слитых жизнью людях в каждом человеке: «один — осязательный», «другой — загадочный, тайный (...) сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой». Так вот, из этих двоих Гоголь оторвал первого, осязательного, от второго, сумеречного, оставив второго в тени, развил «типическую телесность», так что «первый, осязательный, о т в е ч а л т е п е р ь з а о б о и х»¹⁸.

Вновь проникновение критика-поэта дает нам более верный ключ, чем иные исследования. Воспользуемся образом Анненского и скажем, что нос отвечает в повести за лицо и за тех «обоих», «слитых жизнью», которые ведь в человеческом образе объединяются и сливаются ближе и прежде всего в лице. В повести Гоголя нос отвечает за все лицо человеческое, вмещающее и «нос», и «душу». Но отсюда и получается — как безумное следствие — раздвоение носа и соответственно — невозможного действия повести.

Но этот наглядный абсурд о чем-то свидетельствует; он свидетельствует о какой-то ошибке, каком-то «затмении», породившем это мнимое происшествие, а тем самым и о некоей запредельной этому мнимому миру истине. Он свидетельствует той гоголевской логикой, по которой «самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывают в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подают идею о возвышении вверх и наоборот». Так и гипертрофия носа, осмелимся предположить, «подает идею» о лице и, далее, о том внутреннем противоречии образа человеческого, какое являет собою лицо, о том в лице, чем оно не только обращено во внешний мир (эмблемой этой высунутости вовне и является нос), но и о том в лице, что уводит внутрь и вглубь лица, во внутренний план его, в направлении, так сказать, обратном гипертрофии носа. Если можно представить фантастику «Носа» как результат предельно одностороннего понимания человека как всецело внешнего, как бы вывернутого наружу, если «затмением», породившим невозможный сюжет, является это тотальное овнешнение внутреннего, то по той самой логике, которую выразительно описал сам Гоголь (а в недавней работе немецкая исследовательница Х. Шрайер определила эту вывернутую логику гоголевского комического изображения как негативную антропологию Гоголя¹⁹), — не должна ли такая история «вызвать в противоположность» некое пред-

ставление об ином плане существования человека и ином полюсе его существа?

О том, что гоголевская шутка, как назвал ее Пушкин, печатая в «Современнике», и в самом деле подает об этом идею и необычным образом поворачивает наш взор «зрачками в душу», об этом сохранилось замечательное читательское свидетельство из гоголевской эпохи, пока еще совершенно не принятое во внимание в гоголевской литературе,— отклик А. М. Бухарева (архимандрита Феодора), собеседника Гоголя в конце 40-х годов: «Ваш даже „Нос“ напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопочу, сучусь, беспокою других, а на деле оказывается, что ишу не больше, как своего носа, и, ощупав его наконец у себя, успокоиваюсь, как будто какое великое сокровище нашел... Пресмешная, право, эта шутка ваша! Берем, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот ближе, пожалуй, нашего носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же „я“. *Подобная мысль будто сама собою приходит мне при чтении вашего „Носа“*»²⁰.

Эти последние слова особенно замечательны. Так просто, «сама собою», приходит эта углубленная мысль, до которой спустя полтора столетия все еще не добрались интерпретации Гоголя. И самый ход углубления мысли и впечатления так просто, можно сказать, просто-душно описан: пресмешная шутка изображает нам заполняющую нашу жизнь пустую и внешнюю деятельность и обращает нас от нее к тому, что «ближе нашего носа к нам», к «единому на потребу». Так естественно происходит этот переход от смешного происшествия ко внутренней задаче человека и «тайне нашего же „я“», и абсурдная головоломная история вдруг приобретает в этом просто-душно-проницательном пересказе простые черты почти что евангельской притчи!

Если мы теперь обратимся к тексту «Носа», то мы найдем в нем ключевое место, указывающее путь к углублению нашего впечатления. Это возражение «отчаянного маиора» на аналогию, предложенную чиновником газетной экспедиции («на прошлой неделе такой же был случай»: сбжавший пудель черной шерсти оказался сбжавшим казначеем): «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, *почти то же, что о самом себе*».

Чтобы оценить значение этого места, надо исследовать роль этой экзистенциальной формулы в языке Гоголя — писателя и публициста, «художника-мыслителя» и «мыслителя-художника» (как их в Гоголе

различал Аполлон Григорьев в своей статье о «Выбранных местах»²¹). Несколько примеров. В «Вии» Хома Брут в разговоре с отцом умершей панночки, рассказав о своей безродности (не знал ни отца, ни матери), дает себе окончательную характеристику: «Да у меня и голос не такой, и сам я — *чорт знает что*». Для объяснения того, что с ним случится, это важное признание: в «Вии» впервые у Гоголя (одновременно с первыми петербургскими повестями) появляется герой-протагонист, которому нужно решать внутреннюю задачу; таинственными силами жизни он избран для испытания, и ему предъявлен личностный запрос²², и от того, каким окажется этот «сам я» в Хоме Бруте, зависит ход испытания, так что, делая о «самом себе» такое признание, он говорит о том своем внутреннем недостатке, какой и предопределяет его участь.

Другой пример — уже из «Выбранных мест». О надменном, самонадеянном человеке Гоголь говорит, что он «убежит от самого себя прямо в руку к чорту». Грех отрывает человека от «самого себя», творит на месте целого человека словно бы две фигуры, и все это Гоголю представляется так наглядно — в виде пространственного отделения и отрыва, удаления, «убегания» внешнего человека от внутреннего. Слово бы человек внутри себя разбегаются в стороны от «самого себя». Такая картина рисуется в ранней уже статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина»: «люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души». Реализацией этой картины ведь и является действие «Носа».

Возражением Ковалева газетному чиновнику намечен обратный путь: «отбежавший» человек в критическую минуту как-то догадывается о том, от чего он «отбежал». «О собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе». Замечательное слово здесь это *почти*: ведь им измерена амплитуда гоголевской картины человека в ее крайних точках — от носа до внутреннего экзистенциального центра. Это словно шаткий и ненадежный мостик от внешнего человека к внутреннему, которые посредством этого неопределенного слова одновременно и различаются, и связываются, но как-то неясно, туманно связываются, так что «почти» приравниваются и снова смешиваются. Весь очерк гоголевской антропологии охвачен этой репликой Ковалева.

Итак, «сам я», «о самом себе»: эту экзистенциальную формулу у Гоголя еще предстоит изучить. Роль ее у Гоголя очень значительна, особенно в «Выбранных местах» и сопутствующих текстах. Но и в «Вии» и «Носе», мы видим, она создает напряженное место в тексте. Она отсы-

лает от эмпирического человека, представленного в избытке телесных подробностей (не лишеного и подробностей психологических, но также лежащих в одном плане с телесными, телесно-психологическими), отсылает от этой развернутой в произведениях Гоголя внешней картины человека к некоему запредельному, трансцендентному ей, но всегда ощущаемому сокровенному ядру, вне которого, без учета, без чувства которого гоголевская картина человека также не существует. Ведь и майор Ковалев смутно в себе ощущает эту свою независимую индивидуальную сердцевину. Она не имеет в гоголевском герое средств для обнаружения, выражения, но она неотъемлемо существует. Так, в «Мертвых душах» только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало идею о его душе: «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал». Зеркалом души прокурора явилось его бездушное тело. Гоголь не умел изображать «внутреннего мира», даже когда в лирических попытках хотел это сделать. «Я видел его глазами души», — говорит он в отрывке «Ночи на вилле» об умирающем друге. Нежная скоротечная привязанность к молодому графу Иосифу Вьельгорскому была, по словам Василия Гиппиуса, новым для Гоголя и едва ли не единственным в его жизни опытом дружбы и прямой любви к другому человеку²³. Но душевно-художественная неопытность сказывается в какой-то неловкости, с какою он произносит свои лирические слова. Редкая, исключительная для Гоголя-художника попытка прямого лирического выражения, попытка прямо сказать об этом сокровенном мире — «душе» — и прямо его показать и изобразить, но это не психологическое, а символическое изображение, пользующееся телесным образом — этими риторически-символическими «глазами души», благодаря которым душа становится «лицом», из души можно прямо смотреть и видеть, минуя наружные оболочки.

В психологической концепции позднего Гоголя, в «Выбранных местах» и «Развязке Ревизора», экзистенциальная формула о «самом себе» служит для расслоения образа человеческого, отслоения в нем истинного от неистинного, причем формула и сама по себе подвергается тому же расслоению, отражает его сама в себе и тавтологически-антиномическим образом может быть отнесена как к истинному (чаще у Гоголя), но и к неистинному в человеке тоже. «Сам» человек утверждает как место, в котором нужно собрать себя («собрать всю себя в себе и держать себя») и в котором даже можно поставить памятник (в «Завещании» писатель запрещает после смерти его ставить ему внешний

памятник и просит читателя лучше ему воздвигнуть памятник «в самом себе»²⁴); но он же и преодолевается, должен быть преодолен, о чем говорят такие советы, даваемые Гоголем для воспитания человека,— «попрекнуть его им же самим», наконец, эстетическая программа позднего Гоголя: зритель должен повернуть смех над героями «на самого себя, противу собственного лица», ибо есть у русского человека «отвага оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя».

За экзистенциальной формулой Гоголя и самым этим внутренне противоречивым ее употреблением и наполнением стояла традиция святоотеческой аскетической литературы, хорошо знакомой Гоголю, в которой именно так антиномически эта формула была разработана. «То, что является для нас самым дорогим в человеке, то, что делает его „им самим“,— неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и „бесподобной“»,— пишет Владимир Лосский, интерпретируя святоотеческую концепцию образа и подобия, но тут же он отличает это высшее понятие личности от развившегося в падшем человечестве низшего понятия индивидуальности и от особого понятия «самости» (греч. αὐτότης, «аутотес»), в аскетической литературе восточной церкви обозначающего свойственное историческому человеку состояние смешения личности с индивидуальностью («причем истинный смысл этого термина слово „эгоизм“ не передает») ²⁵. Новому анализу подвергла это понятие «самости» русская философия XX века, при этом во многом стимулом для такого анализа стала русская литература, прежде всего Достоевский, также в меньшей степени и Гоголь. Наконец, оценивая гоголевскую формулу в философской перспективе, надо назвать учение К. Юнга об «истинной самости» (das Selbst). Различение Юнгом двух душевных инстанций: «маски» («персоны») — как того, «что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека» ²⁶, и «самости» как глубинного «я» (и даже «сверх-я») — несомненно, имеет близкое отношение к тому внутреннему конфликту в человеческом образе, который был странным и уникальным способом выражен «Носом» Гоголя, и к формуле о «самом себе» в этом произведении. Не случайно С. Аверинцев, излагая юнговское понимание душевной жизни человека «как внутренней драмы со множеством персонажей», вспоминает из русских писателей (наряду с западноевропейскими авторами XX века) Гоголя и Достоевского ²⁷. Однако «самость» Юнга как некая истинная инстанция не содержит в себе той самопротиворечивости, антиномичности, ка-

кую усматривает в аналогичном явлении и понятии русская философия нашего века. В недавней статье венгерской исследовательницы показано на анализе «Бесов» в аспекте конфликта лица и маски в центральном герое, как на подходе к подобным явлениям терминологически и по существу, встречаются и размежевываются «религиозная философия и современная аналитическая психология» (сопоставлены позиции С. Булгакова и К. Юнга)²⁸. В русской философской традиции, в которую как существенное и еще не оцененное звено включен и Гоголь, то начало, которое он передавал этой формулой о «самом себе», «самом» человеке, оценивается двойственно — и подлежит утверждению как начало подлинности, аутентичности в человеке, точка внутреннего упора, удостоверяющая реальность личности, и в то же время преодолению как опасное начало гордого самоутверждения, самоотжества, самодостаточности и самозамкнутости, отрезающее человека от других людей и от мира.

Для Достоевского, говорит М. Бахтин, «человек никогда не совпадает с самим собой... подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою...»²⁹ Это бесспорно истинно, однако это не мешало Достоевскому прямо наследовать гоголевскую формулу в самых ответственных идеологических заявлениях, как в пушкинской речи: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой...»³⁰ Мы еще недостаточно различаем и оцениваем в языке Достоевского, религиозного моралиста, наследие Гоголя — публициста и моралиста, его словарь, его интонацию (независимо от прямых оценок Достоевским «Выбранных мест»). Там, где возникает у Достоевского дидактическая позиция, оживает гоголевская образность, например в рассуждении Макара Ивановича Долгорукого о человеке, не имеющем «благообразия»: «Иной весь раскидался, самого себя перестал замечать»³¹ — разве это не тот же гоголевский (по своему художественному происхождению и даже языку характеристики), оторвавшийся от «самого себя» человек?

Экзистенциальная формула Гоголя наводит еще на одну философскую параллель. У нас нет сведений о том, знал ли Гоголь сочинения своего земляка Григория Сковороды, имя его у Гоголя не встречается, но Гоголь мог читать Сковороду³² и, наверное, знал о нем из предания и от близких ему украинских изыскателей, в том числе из их журнальных публикаций³³. Независимо от того, однако, было или же нет влияние Сковороды на Гоголя, поразительные сближения обнаруживаются не только между исканиями истинного и «точного» человека у Ско-

вороды и нравственными размышлениями позднего Гоголя, который, по замечанию Ю. Лощица, «иногда почти „цитирует“ Сковороду»³⁴, но это сближения еще более широкие, не локального, а фронтального характера, сближения не отдельных мотивов и словесных формул, но образных систем, сближения, можно сказать, *картин человека* у одного и другого. Ибо Сковорода был тоже мыслитель-художник и создал свою картину человека; его философия была антропологией, и философской его концепцией был сотворенный им и раскинувшийся по всем его сочинениям образ человека.

Экзистенциальная формула о «самом себе» как подлинном человеке составляет центр любомудрия Сковороды: «А не разуметь себе самага, слово в слово, одно и то же есть, как и потерять себе самага. Если в твоём доме сокровище зарыто, а ты про то не знаешь, слово в слово, как бы его не бывало. Итак, познать себе самага и сыскать себе самага, и найти человека—все сие одно значит»³⁵. Совмещая греческую и библейскую мифологию в своем мире, Сковорода строит центральную оппозицию, два олицетворения двух жизненных установок, выражающихся в направленности взгляда человека, или мудро влюбившегося «в самага себе и в самую свою точку» (Наркисс), или «из отчаго дому сквозь окно разсыпающей по улицам взоры своя» Мелхолы («Мыр есть улица Мелхолина»)»³⁶. Две эти ориентации—центростремительная и центробежная, выражающаяся жестом глядения вне и по сторонам (а также, что то же самое, в зеркало), всецелой обращенностью лица человека вовне, движением убегания от «самого себя»,—две эти ориентации составят координаты образа человека у Гоголя (они так поразному обнаружатся в трагическом «Вии» и абсурдно-комическом «Носе»).

Но «интериоризм мысли», как определяет ее направленность В. Ф. Эрн, автор книги о Сковороде³⁷, является, так сказать, обратной функцией подробно развитого телесного образа человека. Парадоксальным образом главными аргументами в пользу внутреннего, невидимого и единственно «точного» человека служат телесные члены человека эмпирического, которые перечисляются и рассматриваются как все то, что *не есть* «сам» человек. В диалоге «Наркисс» один собеседник пугает другого сомнением в его телесном существовании. На вопрос «Разве у нас головы и ноздрей нет?» отвечает: «Главы и ноздрей? Знай, что мы целаго человека лишены...»—и далее: «Ты наговоришь, что у мене ни ушей, ни очей нет».—«И да, я уже давно сказал, что тебе всего нет». Мнимому раздробленному существованию человека как состоящего из отдельных членов систематически противопос-

тавляется постулат о целом человеке, всем человеке, отыскать которого можно лишь по ту сторону этой действительности телесных членов. Только что мы цитировали о потере себя самого как сокровища в своем доме; телесная же метафора этой потери у Сковороды такова: «А если хочешь знать, то знай, что так видим людей, как если бы кто показывал тебе одну человеческую ногу или пяту, закрыв прочее тело и голову...» «Так можно ли узнать ч е л о в е к а из одной его пяты? А как ока твоего не видишь, кроме последняя ее части, так ни уха, ни твоего языка, ни рук, ни ног твоих никогда ты не видал, ни всех твоих прочтиих частей, целого твоего тела, кроме последняя его части, называемая пята, хвост или тень... Так можешь ли сказать, что ты себе узнал? Ты сам себе потерял. Нет у тебе ни ушей, ни ноздрей, ни очей, ни всего тебе, кроме одной твоей тени»³⁸.

Как не вспомнить «Нос», читая все это! Дело не только в этой гипертрофии пяты как заместительницы целого человека, предвещающей гипертрофию носа. Дело в родственности не только всей этой грубой телесной образности, объясняемой, очевидно, связью с общим для обоих авторов культурным лоном — малороссийской народной культурой, украинским вертепом, «гротескной концепцией тела»³⁹, — дело и в родственности смысла употребления этой образности, ее поэтической и философской функции в обеих антропологиях — Сковороды и Гоголя. У Сковороды тоже что-то вроде своей негативной антропологии: телесные образы негативно свидетельствуют о каком-то другом человеке. «Но понеже на всех без изъему людях видим внешния члены, которые свидетельствуют и о зерне своем...»⁴⁰ «Интерииоризм мысли» имеет своим отправным моментом и точкой отталкивания всю эту внешнюю картину, «болванеющая внешности»⁴¹, тело человека, его «телесный болван», о котором есть у Сковороды красивый фрагмент, вероятно, из его текстов более других известный благодаря Лескову, взявшему его эпиграфом к своему «Заячьему ремизу»: «телесный болван» поставлен в центре мира (в центре мира Сковороды) в окружении «сотни зеркал венцем» и в них «владеет сотнею видов», копий и двойников, но и сам их единый оригинал — «телесный наш болван и сам есть только тень истиннаго ч е л о в е к а»⁴². Вспоминаются «телесные болваны» гоголевских героев в зеркальных отражениях и настоящее зеркало, которое перед ними ставит писатель. Переключка здесь не отдельных мотивов, но более общая и глубокая переключка по существу. Переключка антропологий, картин человека, их контуров и структур в их целом. Но и прямые и вправду почти цитатные пере-

клички красноречивы. «Суть некие, без центра живущии, будто без гавани пловущии»⁴³. Гоголь: «А внешняя жизнь само собой есть противоположность внутренней, когда человек под влиянием страстных увлечений влечется без борьбы потоками жизни, когда нет внутри его центра, на который опершись, мог бы он пересилить и самые страдания и горе жизни».

В книге о Сковороде В. Эрн провел прямую линию от него к Достоевскому, не упоминая Гоголя. «В своей антропологии Сковорода отчетливо отделяет человека эмпирического от человека умопостигаемого и в исследовании и овладении последним видит высшую и главную цель своей философии. Что же как не ослепительное блистание этого умопостигаемого человека в трагической тьме грешной, преступной жизни запечатлевают высшей духовной красотой творения Достоевского? Что же как не это возносит его пламенный антропологизм на всемирно-историческую высоту?»⁴⁴

Это сопоставление можно было бы подкрепить таким замечательным фактом, что «человек в человеке» — основное понятие поэтической философии Достоевского — есть уже у Сковороды, писавшего, что сердце человеческое «есть самый точный в человеке человек, а прочее все околица»⁴⁵. Однако на этом пути от одного к другому «человеку в человеке» был Гоголь, и его отсутствие в очерке связей мысли Сковороды с дальнейшим движением русской мысли, каким заключается книга В. Эрна, — отсутствие Гоголя в этом очерке составляет пробел. Если сблизить со Сковородой, то гоголевская картина человека связана с ним конкретнее и родственнее, можно сказать, телеснее, нежели «пламенный антропологизм» Достоевского. Главное же — на пути от «в человеке человека» Сковороды к «человеку в человеке» Достоевского гоголевская картина человека была важнейшим событием. Обоснование этого тезиса — это новая и большая тема; в рамках же настоящих заметок и заключая их, можно только сказать совсем концептивно, что поэтическая антропология Достоевского была глубоким образом подготовлена тем *раздвоением* в человеческом образе, которое произвел в нем Гоголь. Значение этой болезненной операции в истории русской литературы недостаточно еще оценено, как и вообще антропологический аспект творчества Гоголя мало еще замечен и почти не изучен (не случаен и пропуск Гоголя в очерке В. Эрна). В таком перекошенном образе какая антропология? Это общее впечатление породило, особенно в критике начала века, противопоставление яркого антропологизма Достоевского своеобразной художественной «бес-

человечности» Гоголя. «У одного лики без души, у другого — лики душ», — отчеканил формулу их «полярной противоположности» Вячеслав Иванов⁴⁶. Но ведь можно ее прочесть как диалектическую формулу не одной их противоположностей, но противоречиво-преемственной связи в истории нашей литературы. Собственно, это формула гоголевского разделения в образе, «вызвавшего в противоположность» (как бы в осуществление логики негативной антропологии Гоголя) художественный ответ Достоевского. Ибо гоголевское разделение, разъятие образа задавало вопрос и вызывало на ответ. «Лики без души» — да, в пределе это «нос», однако вспомним, как прочитал эту повесть А. М. Бухарев — как обращенную к внутреннему человеку и говорящую о внутренней задаче человека. «Но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 *Кор.* 4, 16). Вчитаемся в эти святые слова: ведь этой духовной модели следует гоголевское разделение в образе. Разделение резкое; при этом внешнего человека он развернул детально, внутреннего, по слову Анненского, оставил в тени и в тайне. Но он открыл тем самым — благодаря разделению — этого умопостигаемого человека, не побоимся сказать — человека в человеке, оставшегося у Гоголя в темной и молчаливой глубине; она и должна была осветиться самосознанием и словом, обрести «лицо» («лики душ», по Вяч. Иванову; вспомним, как Гоголь пытался символически изобразить лицо души в лирическом отрывке «Ночи на вилле»). Итак, для «пламенного антропологизма» Достоевского страшное гоголевское расчленение в образе явилось немаловажной предпосылкой и даже условием. Станным, кажется, путем гоголевская негативная антропология означала одновременно крайнее овнешнение и упрощение образа человека (на фоне целостного пушкинского человека, духовно-телесного, сложно-простого) и новое и таинственное его усложнение и углубление. Человек у Гоголя, такой материальный и примитивный, явился таинственным и проблемным, каким он не был в нашей литературе до Гоголя.

П р и м е ч а н и я

¹ С. Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.

² В. В. Виноградов. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

³ Иннокентий *Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 19—20.

⁴ Уподобление принадлежит Г. А. Федорову и было высказано в разговоре на тему этих заметок.

⁵ Томас *Манн*. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1961. С. 260.

⁶ Ю. *Манн*. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 129, 131.

⁷ Платон. Сочинения. Т. I. М., 1968. С. 237.

⁸ Свящ. Павел *Флоренский*. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 707.

⁹ В. Г. *Белинский*. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М., 1982. С. 283.

¹⁰ С. Т. *Аксаков*. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 171.

¹¹ *Иоанн Златоуст*. Беседы на Евангелие Матфея. М., 1846. С. 371.

¹² Ю. *Манн*. Поэтика Гоголя. С. 160.

¹³ «Что такое лицо? Что за странность, что тело наше имеет не только части, не одни органы, как подобало бы организму, но еще имеет нечто необыкновенное, непостижимое, крайне мало в утилитарном смысле нужное, что мы именуем в себе и даже именуем в мире лицом, личностью? Что такое лицо в нас?! Никто не разобрал. Точка, где тело начинает „говорить“, к которой и сами мы говорим, „обращаемся“; точка, где прерывается немота, откуда прорывается глагол; где начинается особенность и оканчивается безразличие» (В. В. *Розанов*. В мире неясного и нерешенного. 2-е изд. СПб., 1904. С. 2).

¹⁴ П. А. *Флоренский*. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 298—299.

¹⁵ Священник Павел *Флоренский*. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 434.

¹⁶ Там же. С. 436.

¹⁷ Ю. *Манн*. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Ю. В. *Манн*. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 270.

¹⁸ Иннокентий *Анненский*. Книги отражений. С. 226—227.

¹⁹ Н. *Schreier*. Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977. S. 120—121.

²⁰ [А. М. *Бухарев*]. Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1861. С. 145.

²¹ «Он выступил только как мыслитель, правда, слабый, однако как мыслитель-художник, с теми вопросами, которые развивал он как художник-мыслитель» (Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 108).

²² См. в упоминавшейся статье «Загадка „Носа“ и тайна лица». С. 134—136.

²³ Василий *Гиппиус*. Гоголь. Л., 1924. С. 123.

²⁴ Это еще один вариант идеи «памятника» в русской литературе, наряду с «памятниками» Державина, Пушкина, Баратынского, Брюсова, Ходасевича и др.

²⁵ Богословские труды. Т. 8. М., 1972. С. 65—66.

²⁶ С. С. *Аверинцев*. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной философии. М., 1972. С. 131.

²⁷ Там же. С. 133, 138—139.

²⁸ Лена Силард. Своеобразие мотивной структуры «Бесов» // *Dostoevsky Studies*. 1983. № 4. P. 145—147.

²⁹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 79.

³⁰ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 139.

³¹ Там же. Т. 13. С. 302.

³² Тексты Сковорода издавались с конца XVIII века, особенно активно в 30-е годы XIX века в Москве.

³³ Статьи и записки А. Ф. Хиждеу и И. И. Срезневского в 1833—1835 гг. в «Запорожской Старине», «Утренней Звезде» и «Телескопе»; Гоголь читал «Запорожскую Старину» и откликался на нее в письмах И. И. Срезневскому. Тема «Сковорода и Гоголь» была поставлена полвека тому назад Д. Чижевским в его известной статье о «Шинели» (Современные записки. Т. 67. 1938. С. 189—190). Из обращений к теме в последнее время надо отметить наблюдения Е. А. Смирновой в ее книге «Поэма Гоголя „Мертвые души“» (Л., 1987. С. 62—63) и статью М. Вайскопфа «Гоголь и Г. С. Сковорода. Проблема „внешнего человека“» (Советское славяноведение. 1990. № 4).

³⁴ Юрий Ложиц. Сковорода. М., 1972. С. 217.

³⁵ Григорий Сковорода. Твори в двох томах. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.

³⁶ Там же. С. 27—29.

³⁷ В. Эрн. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М., 1912. С. 336.

³⁸ Григорий Сковорода. Твори у двох томах. Т. 1. С. 32—33.

³⁹ См.: М. Бахтин. Рабле и Гоголь // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 489.

⁴⁰ Григорий Сковорода. Твори в двох томах. Т. 1. С. 49.

⁴¹ Там же. С. 51.

⁴² Там же. С. 194.

⁴³ Там же. С. 187.

⁴⁴ В. Эрн. Григорий Саввич Сковорода. С. 338.

⁴⁵ Григорий Сковорода. Твори в двох томах. Т. 1. С. 238.

⁴⁶ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М., 1916. С. 17.

ХОЛОД, СТЫД И СВОБОДА

История литературы *sub specie* Священной истории

Аарон Штейнберг свою книгу «Система свободы Достоевского» («Скифы», Берлин, 1923) открыл эпитафией из Андрея Белого: «...об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней змее, о земле, о добре и о зле...» Об этом — творчество Достоевского. «Подвиг познания добра и зла» как дело и путь Достоевского — это, кажется, слишком общая формула, общее место. Но это общее место автор книги хотел понять конкретно, по аналогии с тем самым библейским событием. Оно, как вечное событие, как будто воспроизводится заново в творчестве Достоевского. «Линия, которую продолжает Достоевский, уводит, таким образом, к изначальным истокам истории»¹.

Вероятно, представляя себе «грандиозность задачи в таком ее понимании»², А. З. Штейнберг помнил классическую статью «Достоевский и роман-трагедия», в которой автору ее — Вячеславу Иванову — понадобилась та же библейская метафора: «Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье»³.

«Грандиозность задачи» — понять смысл русской литературы во всеобщем религиозно-мифологическом горизонте — впервые стала открываться мыслителям и критикам серебряного века. Формулу нового взгляда на хорошо знакомую литературу XIX столетия дал Вячеслав Иванов: «прозрение в сверх-реальное действие, скрытое под зыбью внешних событий и единственно их осмысливающее...»⁴ Заглавие статьи Иванова, в которой это сформулировано, — «Основной миф в романе „Бесы“» — указывало на миф, который творится литературой заново и в то же время воспроизводит, вскрывает некоторый исконный миф,

в чем писатель прошлого столетия может не отдавать себе отчета (в отличие от писателя-«неомифолога» символистской эпохи, который делает это сознательно). В критике эпохи стали рассматривать то, что исследователь поэтики мифа назвал «„имплицитным“ мифологизмом реалистической литературы»⁵.

В этой философской ситуации неожиданную актуализацию обрело родоначальное в Священной истории человечества событие грехопадения; его привлекли к объяснению русской литературы, и не один Вячеслав Иванов судил с его помощью о Достоевском; особенно облюбовал его Розанов, отличавшийся чуткостью к ветхозаветным темам. Можно сказать, что Розанов создал миф о Пушкине как потерянном рае нашей литературы⁶ (который пошел затем бродить по литературоведению⁷), самое же событие «потери» у него олицетворялось именами Гоголя и Лермонтова и, что касается Лермонтова, было оправдано необходимостью «движения», «развития»: «Если „с Пушкиным“ — то движение и перемене неоткуда взяться»; зачем движение, если рай? Явление Лермонтова обозначило потребность в развитии и пути: «Русская литература соответственно объяснила движение»⁸. Но иной представляла в событии для Розанова роль Гоголя: Розанов, как известно, развил идею об отрицательной роли Гоголя в русской литературе и не только пользовался именем «дьявола» как постоянным эпитетом для Гоголя (говоря о его «дьявольском могуществе»⁹ и обширности его завоеваний в духовном мире: «Да Гоголь и есть Александр Македонский. Так же велики и обширны завоевания»¹⁰), но и прямо уподобляя той самой «древней змее»: «Все действия без порыва... какие-то медленные и тягучие. Точно гад ползет. „Будешь ходить на чреве своем“»¹¹. Итак, у Вяч. Иванова «змей» — Достоевский, и сравнение — трагическое, высокое, говорящее о творческих последствиях фундаментального мирового события: «подвиг познания добра и зла». У Розанова субъект сравнения — Гоголь, а в сравнении преобладает момент отрицательный, разрушительный, злобный и даже низменный, гораздо ближе соответствующий отрицательному библейскому персонажу. Но так или иначе, этот последний выразительно и фатально является в двух таких различных концепциях русской литературы, принадлежащих двум таким замечательным и различным умам серебряного века, — является как бы между Гоголем и Достоевским. А за ними уже в отдалении светится потерянный рай Пушкина.

Таков контур мифа русской литературы, творимого литературой нового века. Это грубый контур, кажется, не вмещающий никакой жи-

вой конкретности текстов Пушкина, Гоголя, Достоевского. Тем не менее настоятельность ассоциаций, возникших у столь интересных умов, интригует и возбуждает воображение, необходимое филологу, как и писателю. Воображение же высвечивает один эпизод на пути русской литературы — одновременно и хорошо известный, и, несмотря на все о нем написанное (в том числе автором настоящей статьи¹²), как следует не прочитанный. Между тем прочтение этого эпизода можно уподобить расщеплению ядра с высвобождением неподозревавшей смысловой энергии. Мы говорим о том известном эпизоде в первом романе Достоевского, где автор заставил своего бедного героя читать подряд «Станционный смотрителя» и «Шинель» и высказываться об этих произведениях.

Это был первый акт литературного самоопределения Достоевского, и мы позволим себе предположить, что в этом первом творческом акте «нового писателя» (как назвал его Гоголь в частном письме, откликаясь на «Бедных людей», — XIII, 66¹³) уже был завязан мифологический узел, своими нитями уводящий нас, по слову А. З. Штейнберга, «к изначальным истокам истории», уточним — Священной истории. Своим первым шагом Достоевский сразу сознательно занял место в самом высочайшем литературном ряду и построил концепцию ряда. Не читает ведь у него Макар Девушкин сначала Гоголя, а потом уже Пушкина, как могло бы это быть эмпирически; нет, он читает в правильном историческом порядке, в логической и телеологической последовательности, так что диалектика его читательских впечатлений отвечает действительному пути литературной эволюции. Достоевский настаивал, что он своей «рожи сочинителя» в романе не показывал: «говорит Девушкин, а не я...» (28, кн. 1, 117¹⁴). Свой взгляд на путь литературы, эту своеобразнейшую литературную критику он доверил герою романа, примитивному читателю, но которого можно также назвать экзистенциальным читателем, такому читателю, который видит себя героем читаемых произведений, узнает себя в них и откликается на свое изображение в литературе всем своим человеческим существом. Достоевский тем самым построил очень хитрую и необыкновенно глубокую, притом художественно глубокую, ситуацию. Ситуацию, которая прочитывается на двух уровнях — примитивного читателя Макара Девушкина и «гениального читателя» (как назвал его А. Л. Бем¹⁵) Достоевского. Но примитивный и гениальный читатель делают здесь сообща свое великое дело прочтения метатекста литературы и построения ее драматического сюжета. Ибо только благодаря непосредственной и болез-

ненной остроте реакций одновременно героя литературы и ее просто читателя, бедного человека, смог гениальный читатель-автор провозвести столь острое вскрытие пути литературы, ведущего на вершинах своих от Пушкина через Гоголя к нему — Достоевскому. Однако можно, кажется, и еще нечто большее прочесть в означенном эпизоде «Бедных людей» — не только записанную здесь необычайно тонкую и хитрую историко-литературную ситуацию, смысл которой до сих пор не может вычерпать литературоведение, но и некий зашифрованный миф — нечто вроде глубинного мифа русской литературы, с сотворения которого начал свой путь Достоевский. Продолжая же расщепление смыслового ядра и вникая в подробности эпизода, не начинаем ли мы различать в этом мифе русской литературы скрытые очертания иного — общечеловеческого вечного мифа?

Мы помним: насколько читатель Девушкин растроган пушкинской повестью, настолько же оскорблен «Шинелью». Он *узнает* себя и у Пушкина, и у Гоголя и так или иначе признает *правду* того и другого изображения. Но одна правда вызывает его умиление и благодарность, другая — его возмущение и протест. Этим катастрофически резким перепадом читательских впечатлений означен кризис в самом центре романа, после которого (после «Шинели») ситуация героя (внутренняя его ситуация как сознание своего положения в мире) быстро меняется к худшему. «Шинель» отменяет, снимает в его впечатлении «Станционного смотрителя» и связанные с ним иллюзии о своем жизненном месте и открывает «крайность» и «бездну»: эти два слова служат обозначением кризиса. В начале письма о «Шинели» Девушкин говорит: «Дурно, маточка, дурно то, что вы меня в такую крайность поставили». Варенька откликается в следующем письме: «Но зачем же было так отчаяваться и вдруг упасть в такую бездну, в какую вы упали, Макар Алексеевич?» Среди первых критиков «Бедных людей» С. П. Шевырев заметил: «Прочтение „Шинели“ как будто содействовало к его первому падению»¹⁶. Следствие прочтения «Шинели» — *падение в «бездну»*. «Шинель» открывает ему глаза на его положение между людьми, она *обнажает истину*. В то же время она до «крайности» обостряет необходимость высказаться, «объясниться», обостряет самосознание.

В ходе этого последующего, претерпевшего интенсификацию самосознания метафора «обнажения» возникает в связи с мотивом *стыда* как главного его самочувствия в мире. У бедного человека, пишет он Вареньке, «тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми — грубое-то словцо мое простите — разо-

блачаться не станете...» Кажется, здесь и ключ к фамилии Девушкина: она не раз подвергалась истолкованиям¹⁷, но связь ее со «стыдом девическим» не отмечалась. Значащая фамилия — примета сентиментальной традиции; но значение этой значащей фамилии отсылает к куда более глубокой традиции; оно отсылает (хотя и неявно, через посредствующие звенья текста) к огромной теме стыда как психокультурного первофеномена и в самом деле уводит «к изначальным истокам истории», тем, о которых рассказывают вторая и третья главы Книги Бытия.

«И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». После же встречи со змеем: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги...»

Толкование этого события легло в основу известной философии стыда как одного из трех естественных истоков человеческой нравственности у Владимира Соловьева («Оправдание добра»). Стыд, по Соловьеву, — «основной факт антропологии и истории», понятых в религиозной перспективе¹⁸. Это *начало* существования человека и в смысле историческом (со стыда началась земная история человека), и как нравственно-онтологическое начало существования каждого из нас; во все времена и в каждой жизни повторяется то же самое основное событие. «Я стыжусь, следовательно, я существую» — возвращает Соловьев новоевропейскую формулу определения человека к истокам библейской и христианской антропологии¹⁹.

В существовании первого героя Достоевского стыд — основное переживание и, можно сказать, абсолютная доминанта. Это, конечно, остросоциальное чувство, но сравнение со стыдом девическим указывает на какие-то более глубокие его корни, глухо вводя мотивы наготы и половой стыдливости, напоминающие о первособытии. Впрочем, и у первых людей стыд уже был социальным чувством. Еще блаженный Августин, толкуя Книгу Бытия, заметил, что «они оказались в таком состоянии, в какое обыкновенно приходят люди, когда на них бывают устремлены взоры людей...»²⁰ Еще не было этих других людей и их взоров, а состояние уже родилось, и взора Бога они убоялись как взоров людей. Но в событии грехопадения, говорит современный истолкователь, были заложены вообще истоки ситуации, в которую поставлен человек на земле²¹.

Не надо напоминать, что значит взгляд другого, *чужого* человека для первого героя Достоевского. «Для других» он делает все — пьет чай и носит шинель, ибо «чаю не пить как-то стыдно»; а что касается шинели, то прямо сделана отметка о его принципиальном отличии от героя гоголевской повести: «по мне все равно, хоть бы и в трескучий

мороз без шинели и без сапогов ходить, я перетерплю и все вынесу, мне ничего... но что люди скажут?» Акакий Акакиевич не думал об этом: «Он не думал вовсе о своем платье...» И он не чувствовал взоров людей, да их и не было: сторожа, как известно, не только не вставляли с мест, «но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха». Со своей стороны и он не глядит на людей, а лишь на бумагу: «И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему подложил и имел ли на то право». Взгляды его на мир и мира на него не встречаются и как бы даже взаимно отсутствуют. И не взгляды людей приводят его к приключению с новой шинелью, а петербургский мороз, космический враг: слово *враг*, уже было замечено, внушает напоминание о «враге рода человеческого»: «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того». Итак, интрига *вынуждена* простой физической необходимостью, но с первых шагов переходит в сюжет искушения; он внушается демоническими аллюзиями в изображении портного Петровича, вскрытыми впервые в этапной статье Д. Чижевского²². Начинается повесть грехопадения святого подвижника буквы, которое совершается не в раю, а в «ледяном аду», составляющем исходную предпосылку действия и как бы непреходящее состояние мира²³, его «ледяной эон»²⁴. Исследователи произвели подсчеты, согласно которым зима в «Шинели» не кончается, и, если считать по собственным авторским указаниям, история с шинелью простирается далеко за пределы ее нормального срока²⁵.

Итак, не стыд людей, а космический холод, крайность физическая — причина сюжета новой шинели. Она потом осложняется соображениями комфорта и моды, внушенными Петровичем и впервые являющимися Акакию Акакиевичу на ум: «В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Кажется, здесь слышна аллюзия-пародия и на «добро зело» как итог сотворения мира, и на Евино открытие после внушения змея, «яко добро древо в снедь, и яко угодно очима видети». Раздвоение мотивировки говорит о начинающемся постижении героем «Шинели» другого смысла одежды как существующей «для людей» и тех ощущений, какие уже хорошо знакомы Макару Девушкину: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, ...сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь—это правда, я ощущал, ...это верно описано!» История новой шинели— это словно попытка Акакия Акакиевича воплотиться в формы мира, войти в его измерения. Мир вокруг него— мир вещей, и в особенно-

сти — мир одежды. Он причащается этому миру, когда начинает мечтать о кунице на воротник. Это высший момент его движения в направлении к миру — знаменитая фраза про эту куницу:

«Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

Как проникнута эта классически-гоголевская фраза экспрессией значения этих тонких различий между куницей и кошкой, даже лучшей! Мир одежды подавляюще огромен и богато разработан (и Гоголь знал в этом толк и был к изобилию этого мира неравнодушен). И приобщающийся к нему Акакий Акакиевич, кажется, далеко ушел от исходной ситуации своего противостояния не миру людей, а «петербургскому климату», ситуации, требующей лишь простого прикрытия голого тела.

Но фантастический эпилог (о котором, впрочем, хорошо сказал Б. М. Эйхенбаум, что он не фантастичнее всей повести²⁶) возвращает нас к этой простой основной ситуации как какой-то исходной и грозной истине о положении человека в мире. «Мертвец в виде чиновника» сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной».

Про эти последние слова можно сказать по всей справедливости и без натяжки, что это слова бездонного смысла. Слова, заключающие в себе отсылку к обоим концам судьбы человека — от грехопадения до последнего суда. «Разогни книгу Ветхого Завета, — писал Гоголь Языкову вскоре после „Шинели“, — ты найдешь там каждое из нынешних событий, ясней как день увидишь, в чем оно преступило пред Богом, и так очевидно изображен над ним совершившийся Страшный суд Божий, что вострепенется настоящее» (VIII, 278). Настоящее должно вострепенуться и от тех напоминаний, что содержатся в приведенных словах «Шинели».

Итак, все эти тонко проинтонированные демонически-волшебным словом Гоголя различия между куницей и кошкой мгновенно теряют значение перед лицом основного простого и, скажем так, голого факта равенства всех под «всякого рода мехами и кожами». Все они уравнены скрытой под ними «собственной» кожей каждого. Это равенство, установленное единым для всех предвечным рождением и для всех единою смертью. Акакий Акакиевич словно бы для того прошел свое грехопадение и вступил на путь приобщения к миру мнимых значений

(виртуозная фраза про куницу и кошку — пик такого приобщения), чтобы обрести основания для своего загробного страшного суда над этим миром, предстающим в повести как мир одежды. Что эта загробная акция здесь есть суд, о том нам скажет следующее параллельное место, в котором речь идет о последнем суде:

«Только бы нам и одетым не оказаться нагими» (2 Кор. 5, 3).

Каждый, изъясняет о. Павел Флоренский этот текст, предстанет на суд в «одежде» того совокупного дела жизни (того «поступка» в широком бахтинском смысле), каким явилась вся его жизнь. Также и эмпирический характер, приобретенный каждым за жизнь, это «метафизическая одежда» души, совлекаемая на суде²⁷. Грешный «является в будущую жизнь голый», — записала Н. Я. Симонович-Ефимова слова Флоренского, сказанные в 1925 году²⁸.

«Нагота» и «одетость», как мистико-метафизические определения, встречаются на каждом шагу в духовной письменности, и не только в христианской²⁹: Флоренский ссылается на раздевание душ Хароном при переправе в потусторонний мир в диалоге Лукиана «Харон и тени»³⁰. «Нагота» и «одетость» в гоголевской «Шинели» уходят корнями в духовную письменность и вносят в нее свой новый мощный символ «шинели». Это образы гоголевской эсхатологии в эпилоге повести. «Только бы нам и одетым не оказаться нагими». Все оказываются такими под «всякого рода мехами и кожами».

Но сдается, что грозные эти слова отсылают и к другому концу Священной истории человека, то есть к ее началу, соединяют конец и начало в одной фразе, охватившей весь путь человечества и замкнувшей его между двумя абсолютными пределами, между которыми помещаются существование каждого человека и «каждое из нынешних событий», забывшие о своих началах и концах: Гоголь напоминает о них, разгибая книгу Ветхого Завета. Фраза «Шинели» отсылает к тому таинственному моменту события грехопадения, который носит название «кожаных риз». «И сотвори Господь Бог Адаму и жене его ризы кожаные: и облече их».

Эти кожи были даны людям «для прикрытия собственной» — точно так, как сказано в «Шинели». Для прикрытия наготы и стыда, которые вдруг стали фактом сознания и исходным, определившим весь дальнейший путь человека, всю его историю самоощущением, *самосознанием*. Однако кожаные ризы имеют в библейской литературе сложное толкование. Указывают на то, что в раю не могли убивать животных (хотя

другие толкования, напротив, говорят, что грех ознаменовался первыми закланиями, откуда и кожаные одежды³¹⁾ и что поэтому кожаные платья, в которые Бог одел людей, надо понять как просто кожу человеческого тела³²⁾. Толкование, идущее от Филона Александрийского: «это нынешняя наша природа, наше грубое биологическое состояние, столь отличное от прозрачной райской телесности»³³⁾. Грех «объективировал тела»³⁴⁾ и одел их в кожу, ставшую необходимым защитным покровом, однако в то же время таким уязвимым и беззащитным^{34а)}. «Сшиваше кожные ризы грех мне, обнаживый мя первья боготканья одежды», — читается в Покаянном каноне св. Андрея Критского.

Можно думать, что двойственность понимания символа кожаных риз присутствует в гоголевской фразе, в этом почти каламбурном соотношении и в то же время так остро чувствуемом физическом соприкосновении одной «кожи» — шинельной — с другой — «собственной». Одна кожа требует другой, и вместе они составляют земное существование падшего человека. Гоголь ставит это существование на очную ставку с абсолютными его пределами, с которыми оно потеряло связь, с первым и последним актами всемирной драмы.

Кожаные ризы были уже не первой одеждой, ею были опоясания — фиговый листок, о котором Соловьев заметил (говоря о его аналоге у современных туземцев), что, уж конечно, это больше одежда, нежели европейский фрак³⁵⁾. На тему фигового листка недавно опубликована философская миниатюра, входившая в «Переписку в комнате», которую вел А. Ф. Лосев в лагере на Беломоро-Балтийском канале в 1932 году. Эта новая переписка из двух углов трактует сюжет сотворения мира и грехопадения человека как имеющий прямое отношение к сталинскому ГУЛАГу, в котором она происходит. «Ода» фиговому листу как *первой вещи*, ставшей человеку кумиром вместо Бога, принадлежит не Лосеву, а его оставшемуся нам неизвестным собеседнику-солагернику, но, в отличие от «Переписки из двух углов», здесь оба автора, продолжая друг друга, разрабатывают единую тему. Фиговый лист был *первой вещью*, и эта первая вещь была *одеждой*. «И создал человек вещи, *спрятал в вещах наготу свою* и думал, что сделал мир человеческим». Таков был путь, для авторов переписки приведший к ГУЛАГу, но та же вечная актуальность мифа присутствует в гоголевской «Шинели». «Человек, потонув в море вещей, уже не ощущал своей наготы...»³⁶⁾ Не об этом ли самом и Гоголь, в одной фразе повести охвативший весь путь заблуждения человека — от фигового листка и кожаных риз до европейского фрака «наваринского пламени с дымом»?

Так прочитывается «Шинель» во вселенском контексте. Но как-то иначе она была прочитана в контексте русской литературы, как его осознал и очень активно оформил автор «Бедных людей». С помощью своего героя-читателя он прочитал ее жестко. Конечно, он ее прочитал не так, как читал ее Девушкин; в русской критике между тем — от позднего Аполлона Григорьева до Розанова — установилась традиция понимания литературного эпизода в «Бедных людях» как более или менее прямого высказывания автора через героя о своих великих предшественниках. Ап. Григорьев в 1862 году сказал о «Бедных людях» как «протесте против *отрицательной гоголевской манеры*»³⁷. В неоднократных своих высказываниях в 40—50-е годы он иначе оценивал этот «протест» (говоря грубо — в пользу Гоголя), теперь же присоединился к нему, а формула «отрицательной манеры» приобрела характер негативной оценки. В 1867 году столь близкий Достоевскому Н. Н. Страхов так комментировал эпизод: «Этим заявляется, что Пушкин более правильно относился к русской действительности, чем Гоголь»³⁸. Наконец, в первые дни по смерти Достоевского тот же Страхов в поминальной статье вспоминал его «первый шаг»: «Это была смелая и решительная поправка Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе»³⁹.

Так сформировался ряд суждений (о Розанове речь впереди), исходивших из той художественной критики «Шинели», которую содержали «Бедные люди», и более или менее упрощавших и уплощавших сложный объемный смысл этого эпизода у Достоевского. Надо признать, что он и по сегодня не поддается хотя бы более или менее конгениальному литературоведческому прочтению. Нам не хватает проникновения и искусства прочитать эпизод на тех двух уровнях, о которых шла речь выше.

Как было сказано, Девушкин — примитивный читатель, но он же — экзистенциальный читатель. В качестве и того и другого читателя он, конечно, читает не так, как читает читатель-автор. В качестве и того и другого он читает повесть не как художественное произведение, а как прямой репортаж о своей сокровенной и неприглядной жизни, которую *подсмотрели*, как репортаж и «пасквиль». В этом он примитивный читатель, но для него нет границы между чтением повести и переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире; в этом он экзистенциальный читатель. Персонаж «Шинели» и он — из того же самого «тела», если употребить здесь слово Гоголя (в «Авторской исповеди»): «нужно, чтобы русский читатель действительно по-

чувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам со своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассуждением и никакую проповедь не внушишь» (VIII, 453).

Своей реакцией на «Шинель» герой «Бедных людей» свидетельствует, до какой степени достигается эта художественная цель Гоголя. Она достигается совершенно, но порождает, может быть, непредусмотренные «внушения». Читатель Деушкин именно чувствует, что он *телесно сливается* с гоголевским персонажем: у него та же *фигура* (о ней часто идет речь в письмах), та же *походка* и пр.: «ведь тут это все так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь».

Словом, он видит себя в читаемой повести *как в зеркале*. Гоголь ему его *показал*. И это отражение одновременно он не может не признать за свое и не хочет признать. Не хочет признать, что тождествен этой фигуре, походке и пр., хотя они, несомненно, его фигура, походка и пр. «Внушения», которые он принимает от гоголевского героя, сливаясь с ним, обращают его против Гоголя. В этом бунте героя против автора (Гоголя, потому что автором собственного изображения для него является сочинитель «Шинели») рождается *первый* герой Достоевского как новый человек, Адам его нового мира, и этим первым творческим актом «нового писателя» осуществляется тот поворот в литературе, о каком говорил Страхов, тот коперниканский переворот Достоевского, о котором затем сказал М. Бахтин. «Незатейливым» своим героем, как позже будет его вспоминать Достоевский (в «Униженных и оскорбленных» — 3, 186), он, как мощным рычагом, этот переворот произвел.

Сам Достоевский как гениальный читатель прочитал «Шинель» как художественное произведение. И художественным произведением на нее ответил. Он прочитал «Шинель» как страшный вызов, обращенный к литературе, принял вызов и дал свой художественный ответ, единственный в своем роде. В чем же был вызов?

Позже, тридцать лет спустя уже после «Бедных людей», Достоевский писал, что гоголевские изображения «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами...» (22, 106). Если так он чувствовал Гоголя, то ведь подобным образом чувствовал Гоголя — на своем уровне — и Макар Деушкин в свое время. «Шинель» ему именно давит ум глубочайшими непосильными вопросами и вызывает самые беспокойные мысли. Но не давит ум впечатление пушкинской повести. Одно литературное впечатление возникает на фоне другого и его отменяет,

снимает. Этим перепадом литературных впечатлений героя и строит автор «Бедных людей» сюжет родной литературы как телеологическую связь, целенаправленный путь (к нему, «новому писателю», целенаправленный — и к его новому герою, хоть и такому «бедному», но от того не менее *новому*). Автор «Бедных людей» не что иное творит о русской литературе, как порождающий миф, а в нем проступает подробностями, чертами, припоминаниями иной порождающий миф — всего бытия.

Юный Достоевский сообщал брату универсальную мысль (9 августа 1838 г.): «...какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (28, кн. 1, 50).

О чем эта мысль? О направлении развития человека как следствии изначальной ошибки, грехопадения, если перевести ее на язык Священной истории. Такого размаха мысли предшествовали роману и, несомненно, его готовили. Если же ближе искать проекцию этой мысли в самом романе, то не принял ли для Макара Девушкина мир значенье отрицательное по прочтении «Шинели» и не на фоне ли пушкинской повести из изящной духовности вышла сатира?

Свою речь в романе (в самом первом весеннем письме) Макар Алексеевич начинает с «отдаленных сравнений», и эти сравнения — *райские* («Сравнил я вас с птичкой небесной... то есть я все такие сравнения отдаленные делал»), так в ответном письме и определяет их Варенька: «я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают». Она права: это знак его жалких иллюзий. Но права и исследовательница романа В. Ветловская, принимающая «отдаленные сравнения» и райские мотивы достаточно всерьез, как напоминание о «блаженно-райском источке» общей человеческой судьбы⁴⁰. Напоминания, укорененные в идеологии романа на уровне автора, идеологии, впитавшей утопически-социалистические мечтания, которые были связаны у французских учителей с воспоминанием о том, что «первые люди вышли счастливыми из рук Бога» (Фурье)⁴¹.

В письме по прочтении «Станционного смотрителя» читатель Девушкин счастлив, «Шинель» его свергает в «бездну». Таков его путь в романе, словно вписанный автором в путь русской литературы. Сокрушительный перепад впечатлений с трудом поддается рациональному

объяснению: ведь то отражение своей судьбы, которое он находит в истории стационарного зрителя, тоже не обещает счастья, напротив: она ему предвещает самое большое несчастье его жизни — утрату Вареньки, а также такие факты его близкого будущего, как «спился», «вытолкали». Но он принимает эту судьбу у Пушкина, с умилением пересказывая, «как ловко описано все» — «что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше!»

В. В. Виноградов отметил, что в этом своем пересказе Девушкин как читатель 40-х годов сгустил и усилил «натуральный» колорит подробностей: так, эпитет *грязная* пола присочинен им самим, у Пушкина его нет⁴². Тем разительнее противоположный гоголевскому эффект этих пушкинских натуральных подробностей: их скопление служит эмоции, те же самые, кажется, натуральные вещи, которые станут страшны в «Шинели», здесь служат проводниками сочувствия. Грязная пола не унижает, но очень трогает, в ней нет ничего враждебного человеку, это *теплая* горестная подробность, и ее не надо скрывать, ею открыто утираются слезы, — но она же станет уничтожающей человека вещь во впечатлении от «Шинели».

Обе повести освещают существование их героя-читателя, но «Шинель» его освещает резким и словно насильственным светом, высвечивая такое, что бы он хотел сохранить в тени: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял...» Его главное ощущение: в его конуру пробрались и подсмотрели чужую скрытую жизнь. Однако в повествовании Пушкина эта же жизнь не была ни *чужой*, ни *скрытой*. Обе эти характеристики открываются в гоголевском «взгляде».

Итак, перейдя из пушкинского мира в гоголевский, читатель-герой ощутил себя *скрывающимся* и *прячущимся*. Тем самым он уподобился первым людям, вдруг ощутившим свою наготу и скрывшимся между деревьями Сада. Они поступили так, комментирует это событие блаженный Августин, «по беспокойному тайному инстинкту, под влиянием которого они бессознательно делали то, что имело значение для потомков, ради которых эти события и описаны»⁴³. В том числе, несомненно, и ради Макара Девушкина. И ради нас, вознамерившихся понять путь русской литературы. «Все разделения тварного мира» оформились в результате выбора первых людей⁴⁴. И первым таким разделением стала необходимость сокрытия наготы. Опоясания и кожаные

ризы явились как «покровы сокрытия»⁴⁵, данные «ради знаменованья»⁴⁶. Мир разделился на явное и сокрытое. Но сокрытием внешним знаменовалось событие внутреннее — разделение души человека по вертикали: «Живая душа человека раздвоена по вертикали и, действуя в реальной жизни по назначениям нефеш, человек способен обозревать себя „глазами“ нешама, судить себя с высшей точки зрения в себе, испытывать муки совести и стыда за себя, переживать идеал и каяться сам перед собою»⁴⁷.

Здесь описано, как рождалось самосознание — вместе со стыдом и вследствие его. Кажется, Якоб Беме ввел зеркальный мотив в толкование грехопадения. Люди вдруг узнали, что наги, то есть они вдруг смогли *увидеть себя*. Они тем самым стали «как боги», потому что это, по Беме, способность и привилегия Бога — самосознание, выразившееся в том, что Бог различил в себе свои Лица, взглядевшись в Себя, как в зеркало. Человек же, подобно в себя взглядевшись, узнал, что он наг. Тем самым он стал «раздвоен по вертикали» и сам отделил в себе от высшего низшее. Чувством низшего и явился стыд, который стал началом самосознания.

Акакий Акакиевич не только на мир не глядел (а мир на него), но, никак не подобно Нарциссу (который тоже на мир не глядел), не глядел он и на себя, то есть не смотрелся в зеркало. В ранней редакции повести автор посчитал нужным отметить эту подробность, доведя ее до некоего вызывающего предела: «на себя почти никогда не глядел, даже брлся без зеркала» (III, 447). Но сам стал зеркалом для другого героя следующего акта литературной драмы, героя, созданного из того же гоголевского «тела»: фигура, походка и пр. Герой «Бедных людей» увидел себя в *зеркале «Шинели»*. Сочинитель «Шинели» ему подставил насильно это зеркало, ему его показал. И его существование, словно окутанное, как тем самым овчинным тулупом, в теплые тона сочувствия автора в пушкинской повести, — во всей его безнадежности *оголил*. Так, нас по одной походке узнают *теперь*: но ведь и раньше та же была походка, как и первые люди были наги и не стыдились, теперь же в зеркале Гоголя он так увидел эту походку, что «тут и на улицу нельзя показаться будет»: и спрятались между деревьями Сада.

И уже посмотревшись в гоголевское зеркало, он во второй половине романа видит себя в предметном зеркале, вызванный на ковер к генералу: «Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку!» Белинский, говорит М. Бахтин, «приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило; но он не улавливает его

художественно-формального значения (...) Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить „Двойника“»⁴⁸. «Художественно-формальное значение» этого места с пуговкой в зеркале и составило великий коперниканский переворот Достоевского. «Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник»⁴⁹.

А двойник Голядкина, его диалоги с самим собой, как Бахтиным же показано, — уже модель того большого диалога, каким Бахтин объявил весь роман Достоевского. Из пуговки в зеркале, как из зерна, вырастает новый мир Достоевского, а за пуговкой в зеркале, как порождающая модель, таится изначальный миф человечества.

Зеркало — один из важнейших предметов в мире Гоголя. Но есть разница между зеркалами, в которые глядятся герои Гоголя, и зеркалом, которое им показывает их автор. У них это зеркало самоутверждения, в которое смотрится их «внешний человек», Гоголь им показывает зеркало покаяния, в котором должен очиститься их «внутренний человек» (а резкое разделение человеческого образа на внешнего и внутреннего человека, разделение «по вертикали» — вместе с резким тоже разделением гоголевского мира на *скрытое от глаз* и *видное всем* — было серьезнейшим делом гоголевской художественной антропологии, отвечавшим, но по-особенному, по-гоголевски, антропологии новозаветной: см. *2 Кор.* 4, 16⁵⁰). Но это зеркало автора нам показывает, как известно, кривую рожу. Кривую рожу и наготу человека под «всякого рода мехами и кожами».

Зеркало вообще как предмет таинственный не удваивает, не повторяет видимое, говорит Вардан Айрапетян (в «Письме на тему зеркала», обращенном к автору настоящей статьи⁵¹): оно *показывает невидимое*. Так, в зеркале стыда людям была показана их не видимая им до того нагота. «И открылись глаза у них...» Имеет подобное свойство и зеркало Гоголя. «Его образы стали живыми существами, как будто автор вывел этих жителей тьмы на свет, и они вынуждены были *во всей наготе своей* остаться между людьми»⁵². Гоголь приводит действительность к оголенному состоянию. Это Пришвин о Гоголе, а вот итоговое (1918) суждение Розанова: «Нет, он увидел русскую душеньку в ее „преисподнем содержании“»⁵³. «Преисподнее» как адское здесь содержится в себе как внутреннюю форму свою «исподнее» как нижнее платье, близкое к телу, стыдное и скрываемое, к чему был остро чувстви-

телен Гоголь, не преминув, например, упомянуть среди насущных нужд Акакия Акакиевича — «да штуки две того белья, которое неприлично называть в печатном слоге...» На что не преминул реагировать так же остро читатель Девушкин: подглядывают, выслеживают, «водится ли у тебя что следует из нижнего платья...»

Но зеркальное отражение противоречиво: оно отражает и отделяет от отраженного образа и ему противопоставляет. Да, это я, не могу не признать, но это не я! «Неужели вон тот — это я?» Об этом свойстве зеркального образа писал М. Бахтин: «наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем»⁵⁴. Так и Девушкин перед гоголевским зеркалом. Оно подавляет, уничтожает, но и эмансипирует, очищает, высвобождает свободную от отражения личность. Но таково же и действие стыда — как в истории первых людей, так и в истории первого героя нового писателя. Его «девический стыд» — мы уже говорили — эквивалентен космическому холоду «Шинели». Но стыд и есть холод — этимологически, происходя от «студа», «стужи», «стыть»; они этимологически близкие родственники⁵⁵ (что, например, наглядно в таком литургическом тексте, как Канон Андрея Критского, где ситуацию грехопадения выражают оба слова без различения: «и ныне лежу наг, и стыжуся... Обложен есмь одеянием студа, якоже листьем смоковным...»). «Если снять с себя одежду, то и телесное и духовное состояние будет требовать покрытия наготы: телу будет стыдно, а душе — стыдно»⁵⁶. П. А. Флоренский, развивая здесь свою идею стыда вослед соловьевской (и в пику ей), почти творит пословицу — и не готовая ли это формула основных ситуаций, в которых находятся Акакий Акакиевич Башмачкин и Макар Алексеевич Девушкин? Флоренский, собственно, повторяет то, что Девушкин писал Вареньке: ведь вы перед всеми разоблачаться не станете. У него самого (у Девушкина) его стыд — «перед всеми», как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемого на людях; он именно чувствует свою наготу «на миру». Гоголь знал, конечно, что такое стыд, и знал очень остро: чего стоит одно описание халата Плюшкина, «на который глядеть не только было совестно, но даже стыдно». Странное и удивительное гоголевское «даже» (роль которого в стиле и строении мира Гоголя, в «Шинели» особенно, была в свое время открыта Д. Чижевским⁵⁷) производит здесь гротескную инверсию значений, потому что, по правильной теории стыда и совести (например, соловьевской), совесть — это высшая культурная степень стыда. По гоголевской же инверсии, дикий стыд — это более сильная степень. Наверное, так же было смот-

реть на старый капот Акакия Акакиевича — но ведь не ему самому, и не Плюшкину самому, было стыдно смотреть. Это Макару Алексеичу вместе со всем своим облачением «самого себя» стало стыдно. «Художественно-формальное значение» этого слова другое у Достоевского.

Ну, а холод — откуда он? В сюжете повести он заключен в «петербургском климате»; но для читателя Девушкина он заключен в самом слове автора, сообщающего играючи: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Знаменательно, что в суждениях о Гоголе, какими наполнена наша литература, в характеристиках его мира не только мотив *наготы* постоянен (мы могли убедиться в этом), но и, так сказать, физически связанный с ним мотив *холода*, проходящий не только характеристикой мира Гоголя, но и самого его дара, взгляда, слова, смеха, анализа, наконец, самой личности автора. Целую коллекцию «ледяных» эпитетов можно собрать в многочисленных высказываниях Аполлона Григорьева о «Шинели», почти ни одно не обошлось без такого эпитета. Гоголь «леденит сердце странным, беспощадным анализом природы бедного Акакия Акакиевича»⁵⁸. «Волос становится дыбом от злобно-холодного юмора, с которым следится это обмеление»⁵⁹. «Ледяной, беспощадный, бессердечный даже рассказ о шинели»⁶⁰. Отметим: все эти сильные эпитеты у Григорьева относятся не к изображенному холодному, бессердечному миру, но к гоголевскому анализу, юмору, рассказу. Григорьевские эпитеты тем самым словно бы мотивируют реакцию читателя Девушкина, потому что она и есть реакция на холодное, бессердечное изображение и на холодного, бессердечного изобразителя.

В мифологизирующих интерпретациях начала XX века те же эпитеты дооформились в образ Гоголя — демона русской литературы: «ледяная колдунья» у Розанова⁶¹, возможно, была подсказана образом Гоголя-Кая в плену у Снежной королевы с осколком дьявольского зеркала в сердце, в борьбе художника с чертом поразившим его, — у Мережковского: «И он, сидя на обледенелых развалинах его же собственным смехом разрушенного мира, складывает и не может сложить из плоских льдин то, что ему особенно хотелось бы, слова „Вечность“ и „Вечная Любовь“»⁶².

Но в истоке всех этих мифологем был литературный критик Девушкин: это он воспринял в читаемой повести прежде всего стоящий за нею зловеще-таинственный образ некоего субъекта-соглядатая, которого осторожно и со страхом именовал неопределенно-личным местоимением «он». Этот «он» не называется по имени, как не называют

по имени нечистую силу. О зловещей экспрессии этого неназывания имени говорила читательница Ахматова, уча юного читателя Ардова читать литературу: «Гоголя он даже не называет по имени, пишет что-то вроде „этот“, — вспоминала Анна Андреевна»⁶³.

Но и сам Достоевский сливался со своим первым героем в восприятии гоголевского мира и «спрятавшегося» за ним его автора, когда позже описывал (в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», 1861) зарождение замысла «Бедных людей»: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и все хохотал!» (19, 71). Этот «кто-то» и «он» в переживании молодого Достоевского и «он» в переживании «Шинели» Девушкиным — очевидно, то же лицо.

В том же 1861 году Достоевский начертил свою уже не художественную, как в «Бедных людях», а теоретическую концепцию русской литературы, состоящую из двух этапов и трех имен: один этап — «явление Пушкина», другой — приход ему на смену двух демонов (впрочем, опять же по имени не называемых): «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два... Один из них все смеялся... О, это был такой колоссальный демон...» (18, 59). Достоевский продолжал творить миф русской литературы, и два демона как главные действующие лица послепушкинского (и додостоевского) периода, конечно, в нем не случайны.

У этого литературного мифа есть то свойство подлинного мифа, о котором писал А. Ф. Лосев: «Внутри же себя самого миф содержит диалектику первоизданной, до-исторической, не перешедшей в становление личности и — личности исторической, становящейся, эмпирически случайной. Миф — неделимый синтез этих обеих сфер»⁶⁴.

Не подобную ли диалектику внутри себя содержит наш эпизод? Диалектика читательских впечатлений бедного петербургского чиновника — «диалектику мифа»? Просвечивание первоизданного, «до-исторического» через насквозь современное и «эмпирически случайное»?

«Ибо такова судьба всякого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимо исторической действительности...»⁶⁵ В нашем случае он «вползает» в историю русской литературы на первых крупных ее шагах, оформляя и осмысляя их как связный и магистральный путь, воспроизводящий по-новому (и как бы о том не ведая) основной магистральный путь человечества. И подтверждая тем самым и другое слово Ницше в той же его первой книге: «Лишь обстав-

ленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое»⁶⁶. Так автор «Бедных людей» замкнул движение литературы «в некоторое законченное целое», выстроил, дал ей метасюжет и сообщил ей новое движение, повернул на собственный путь.

Важнейшая категория «диалектики мифа», по Лосеву, — слово: «миф не есть историческое событие как таковое, но он всегда есть слово. Слово — вот синтез личности как идеального принципа и ее погруженности в недра исторического становления. Слово есть заново сконструированная и понятая личность... Слово есть исторически ставшая личность, достигшая степени отличия себя как самосознающей от всякого инобытия личность»⁶⁷.

Слово — важнейший момент и в нашем сюжете. Слово как ответ человека на его судьбу, прообразованную в мифе и свершающуюся в истории. А *судьба человека* как таковая — как такового — и есть тот глубинный сюжет, что завязан тугим узлом в литературной критике Макара Девушкина. Судьба человека с такими ее первичными основными моментами, как нагота, стыд, одежда, самосознание, личность, свобода. У слова богатые символические связи с одеждой. Слово — духовная оболочка судьбы человека, как одежда — ее материальный портрет. М. Вайскопф говорит о «сквозной соотнесенности слова и одежды в тогдашней русской культуре»⁶⁸, современной Гоголю, но, конечно, это более универсальная соотнесенность, и тут же рядом исследователь говорит о «библейско-евангельской и литургической теме „облачения в слово“»⁶⁹. Эта универсальная и в самом деле сквозная метафора проходит историю культуры насквозь, от литургической формулы облачения в Слово (по крещальной формуле, во Христа креститься значит во Христа облечься: *Гал. 3, 27*) до интересующего нас сюжета русской литературы.

«Облачение в слово», как Акакия Акакиевича в шинель, — главная тема существования первого героя Достоевского. И слово в этом существовании так же связано со стыдом (как его выражение и ответ на него), как шинель Башмачкина с петербургским морозом. В письмах Девушкина прописано его высшее стремление, цель (как шинель), это — *слог*, который в этих самых письмах, как все хочет он Вареньке показать, у него «формируется». Первые критики «Бедных людей» оценили этот слог и даже нашли, что он превышает эпистолярные возможности бедного человека и тянет на самого «сочинителя», настоящего автора. Но и в самом деле слог героя «формируется» в направлении как бы к тому пределу, какой явил собою литературный текст «Бед-

ных людей». «Между тем это язык очень изысканный... что показывает в нем не только переписчика бумаг, но истинного сочинителя. Такой лукавец, а говорит, что у него слогу нет», — замечал А. Никитенко⁷⁰. От Акакия Акакиевича до Достоевского — так можно было бы определить стилистическую амплитуду «Бедных людей»; между этими пределами и «формируется» слог.

Константин Аксаков также замечал, что Девушкин мог так говорить, как в повести, но не писать: «так мог писать сочинитель, поставивший вне себя описываемое лицо, сознавший и ухвативший его своею художественною силою; но само лицо никогда бы не написало так, как говорит; иначе надо было бы ему тоже *сознать само себя и вне себя поставить*»⁷¹.

Замечая эту «ошибку» автора, К. Аксаков, можно сказать, описывал коперниканский переворот Достоевского. В проекции на миф это было подобие того, что свершилось с героем, тому раздвоению человека по вертикали, каким ознаменовалось начало земной истории свободного человека, и здесь Достоевский продолжил дело Гоголя, проведенного острую операцию отделения в образе внешнего человека от внутреннего; но коперниканские выводы сделал из этого разделения Достоевский, предоставив Акакию Акакиевичу *слово*.

Жажда слога и стыд — два полюса существования Девушкина, между собой самым внутренним образом связанные. Они таким образом связаны, что взыскуемый слог взыскуется как достойное облачение стыдного существования, как победа над стыдом, которая не достигается, но борьба за которую напряженно в слове его идет. Так, она идет в знаменитом (благодаря анализу этого места у М. Бахтина⁷²) его кружении вокруг слова «кухня» в первом письме: «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как...» Названо прямое слово — и тут же взято назад: он как будто раскрылся и спешит прикрыться: «тут подле кухни есть одна комната... комнатка небольшая, уголок такой скромный...» Прямое и точное слово — *кухня* — оказывается страшным и невозможным словом. Это голое слово, от которого холодно = стыдно; и это *прямое* и *голое* слово («голая правда») — *чужое* слово (так о нем с презрением скажут: он живет в кухне). «Кухне» противопоставлена «комната», но он чувствует, что это слишком сильно сказано, и поправляется дальше, пытаясь найти какую-то меру между прямой кухней и условной комнатой и приходя наконец к некоторому неустойчивому равновесию: «*как бы* еще комната, *нумер сверхштатный*». По воспоминаниям П. Анненкова, Белинский хотел помочь Достоевскому «вы-

править» слог «и сообщить ему сильные, так сказать, нервы и мускулы, которые помогли бы овладевать предметами прямо, сразу, не надрываясь в попытках, но тут критик встретил уже решительный отпор»⁷³. В самом деле, может ли человек Достоевского овладеть *прямо*, «не надрываясь в попытках», словом *кухня*, в котором заключен его стыд?

Но замечательно, что в контексте пушкинского своего впечатления, по прочтении «Станционного смотрителя», он совершенно просто, без напряжения, но с умилением и сочувствием повторяет пушкинские прямые слова, такие, как *спился*, *вытолкали*. В его собственной жизни это страшные для него слова, и ведь он соотносит себя, как тоже с зеркалом, с повестью о станционном смотрителе. Но чем-то это зеркало отлично от зеркала «Шинели», прямые горестные слова от Пушкина звучат как райская музыка, заключая в себе несчастье, *не заключают в себе стыда*. Пушкин «овладевает предметами прямо», рассказывая самые неприятные моменты истории своего героя: «и сильной рукой схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу». И вот как опять-таки о предсказанных этим пушкинским эпизодом своих обстоятельствах сообщает Девушкин: «Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня и с лестницы сбросили, то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали». Нет такого слова в языке, которым можно было бы передать этот факт, и попытки использовать стилистические оттенки здесь наглядно бессильны (при этом приходит он в результате «надрыва» к тому самому слову, которое *прямо* стоит у Пушкина).

Таковы выразительные отличия слова героя у Достоевского от прямого авторского слова у Пушкина в его «нагой прозе». Это различия в сопоставимых ситуациях, в том общем контексте, который создал для них своим эпизодом автор «Бедных людей». Но участвует в этом контексте и Гоголь и занимает в нем центральное место. И похоже, что выразительные различия объясняются тем, что между Самсоном Выринным и Макаром Девушкиным был Акакий Башмачкин. Что-то такое узнал читатель Девушкин от Гоголя, что расстроило его речь и породило его «неровный слог»⁷⁴ и «морщинистый текст»⁷⁵. Но породило и ту тенденцию к преодолению этих гоголевских особенностей, какая заключена в борьбе героя за «облачение в слово», за слог и вместе с ним «формирующуюся» личность.

Гоголь сказал известные слова о поэзии Пушкина: «не вошла туда нагишом растрепанная действительность» (VIII, 382). Можно не придавать достаточного значения этому *нагишом* как простому образному ак-

сессуару, но ведь зачем-то он это сказал? Если же взять во внимание значение у самого Гоголя и у «нового Гоголя» всех этих образов наготы, стыда, одежды (и как духовного личностного покрова — слова), то словечко это, пожалуй, встанет в центре гоголевского высказывания как ударное слово, обнаруживая действующую в нем и через него поэтическую волю к мифу. И не будет противоречия этому слову позднейшего, прямо уже мифологического (хотя из другой мифологии) сравнения Льва Толстого, в 1875 году упрекавшего Н. Н. Страхова в излишнем стремлении к научной объективности в ущерб «горячему, страстному исканию смысла своей жизни»: «Объективность есть приличие, необходимое для масс, как и одежда. Венера Милосская может ходить голая, и Пушкин прямо может говорить о своем личном впечатлении»⁷⁶. Противоречия нет, потому что оба они (и Толстой, и Гоголь) говорят о том же у Пушкина — об особом свойстве прямого пушкинского авторского слова, не прикрытого разработанными литературой в основном уже после него богатыми средствами художественной «объективности» (неопределенно-личный рассказчик «Шинели», эмансипированное слово героя у Достоевского: «говорит Девушкин, а не я») и в то же время не «раздевающего», не оголяющего действительность, как это стал делать Гоголь. Это то невосстановимое состояние поэтического слова, которое вызвало миф о потерянном рае литературы, как-то внушаемый ведь и сменой литературных впечатлений читателя Девушкина, и которое, видимо, сохраняется (если попробовать мифологизировать также и отношения поэтических родов и форм) в слове лирической поэзии по отношению к слову прозы, и о котором нам говорит лирическое признание о том, что стихи растут из жизненного сора, *не ведая стыда*. Пушкинская «проза как поэзия»⁷⁷ также принадлежала тому невосстановимому состоянию слова. Это прямое слово, не ведающее стыда, облаченное «в первые боготканые одежды». Не забудем здесь, вспоминая письмо Толстого Страхову про Пушкина и Венеру Милосскую, и другое его письмо, гораздо более известное и незадолго перед тем написанное, — П. Д. Голохвастову, где он дал известную классическую характеристику «Повестям Белкина»; два этих письма соотносятся у Толстого. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» *Предвечно!* У «божественного Пушкина»⁷⁸ мы находим ей совершенное соответствие, «гармоническую правильность распределения предметов»⁷⁹. У Гоголя, что очевидно и что он манифестировал сам, произошло фундаментальное ее нарушение и воцарилась

«несоразмерность и несообразность». Это движение литературы и было оформлено в ее миф Достоевским.

Здесь заметим в скобках: что касается слова в лирике, то существует у Бахтина анализ процессов распада такого слова, «разложения лирики», и они описываются в терминах события грехопадения: «Концы лирического круга перестают сходиться, герой начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается». Из такого процесса выходит новый вид «прозаической лирики», как примеры которой приведены имена Достоевского и Андрея Белого: «Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского»⁸⁰. Произведения не называются, но вспоминаются прежде всего «Записки из подполья» или исповедь Ипполита; однако первым таким образом, конечно, были письма Макара Девушкина.

В них вошла нагишом растрепанная действительность. Отсюда — сразу начавшиеся упреки в нехудожественной растянутости слова героя, его неотобранности и «расслабленности», «болезненной говорливости сердца» (П. Анненков⁸¹). Но таким растянутым и изломанным словом он *выговаривает себя*. Этот первый герой Достоевского уже являет своими письмами основную характеристику героя Достоевского, по Бахтину: герой дан как *слово*⁸².

Повторим еще раз из лосевской диалектики мифа: «Слово есть заново сконструированная и понятая личность». На примитивном уровне бедного человека, тем не менее, эта истина в точности соответствует его «формирующейся», вместе со слогом, *девственной личности*. Формируется же, «конструируется» она *стыдом* в той творческой роли его, что сказала еще в начале истории человечества. «Стыд — лишь обратная сторона откровения лица»⁸³. Стыд — универсальная формулировка П. А. Флоренского — «буссоль сознания и отвес личности»⁸⁴. И это тоже словно прямо о Макаре Девушкине сказано: таков и впрямь его *отвес*, преобразующая вертикаль, формообразующее *начало* — как личности героя, так и творчества Достоевского.

Достоевский должен был начать свой путь с гоголевского чиновника, от которого так далеко потом ушел. Но он должен был совершить свой поворот в унаследованном материале, в том же гоголевском «теле». Ему было тесно на этом узком участке, и он впоследствии вышел на свой простор, однако и этот бедный и ограниченный материал вместил «сверхреальное действие» (Вяч. Иванов), соотносящееся с огромным мифом истории человечества. «Бедные люди» уже явили тот «уси-

ленный» образ действительности, что заключает в себе предпосылку творимого мифа⁸⁵. Затем «Записки из подполья» стали вторым его большим поворотом в литературе (поворотом уже на своем пути)— как пролог к главным романам. Но и на этом повороте сохранялась связь с исходным материалом. Кто такой в конце концов человек из подполья в социальном, да и психологическом отношении, как не бедный чиновник? Но он уже — идеолог, интеллектуальный герой, чиновник-идеолог и романтик-циник. В тексте и в ситуациях повести он соотносится с такими персонажами-архетипами, как Сильвио и лермонтовский герой нашего времени. В нем сплав свойств униженного маленького человека-чиновника и «лишнего человека» со сложным и еще куда более усложненным сознанием. Он — результат процессов мутации литературных типов, герой-мутант.

Но уже первый герой Достоевского был его настоящим героем, с теми характеристиками героя Достоевского, какие установил М. Бахтин: *самосознание, слово*, наконец, та особая *свобода* героя, о которой Бахтин сказал, что «Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных встать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него»⁸⁶. И первым таким героем, восставшим на своего творца (Гоголя! — ибо, по диалектике мифа, запечатлевшейся в «Бедных людях», творцом своего образа он почувствовал Гоголя), Бахтин назвал со всех сторон несвободного в своей горемычной жизни Макара Девишкина. Правда, эту экстраординарную свободу героя Достоевского Бахтин возвел к другому родоначальному мифу (точнее, к его литературной версии в стихотворении Гёте), но вспомним о той параллели, какую Ницше провел между эллинским сказанием о Прометее и семитским мифом о грехопадении как определяющими характер двух мировых мифологий и находящимися «между собой в той же степени родства, как и брат с сестрой»⁸⁷. И вспомним, как в аргументах Ивана Карамазова у самого Достоевского смешались и совместились оба мифа: «Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели... Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси...» (14, 221—222).

Захотели свободы: общее основание мифов (не входя сейчас в глубокий вопрос об их коренном различии⁸⁸). Свободы с неисчислимыми историческими и творческими последствиями, составившими содержание всемирной жизни людей, в которой имеют свойство возобновляться прообразованные мифом родоначальные ситуации. Нечто вро-

де такого возобновления можно почувствовать и в сюжете русской литературы (в родоначальной также ее ситуации), в пушкинско-гоголевской мифологеме, созданной Достоевским и неповторимым образом соотносящейся с главным мифом истории человечества. Достоевскому в этом сюжете выпало ввести особым образом свободного героя, также сформированного стыдом и также отпущенного на свободу из рая и оставленного, по слову Вяч. Иванова, на распутье. Девушкинским, «примером сказать, девическим», стыдом была открыта собственно достоевская проблематика нравственной самостоятельности и свободы совести человека.

Вышла же проблематика эта из гоголевской «Шинели» (кто бы ни был автором этого изречения). Что, конечно, не значит, что она там уже содержалась. Нет, она оттуда вышла диалектическим путем отрицания. Она была глубоким образом спровоцирована гоголевской «Шинелью». Еще раз вспомним мировое событие, зашифрованное, по-видимому, глубже сознательных целей писателя, в эпизоде романа. «И сказал Бог: кто сказал тебе, что ты наг?» Кто сказал это бедному первому человеку Достоевского? Кажется, роль «Шинели» в смене его читательских впечатлений содержит ответ на этот великий вопрос. «Шинель» обнажает истину его существования, снимая райские иллюзии его первых писем и отрадные впечатления пушкинской повести. «Шинель» ему говорит, что он наг.

Диалектика впечатлений читателя Девушкина — воистину диалектика. Его живые реакции фиксируют резкий перепад на пути литературы, Достоевский на уровне автора организует новый, свой перепад. Два крутых поворота образуют путь, отрицание же отрицания (Гоголя в Достоевском) производит творческий синтез автора «Бедных людей». Достоевский приходит со словом *восстановление*, смысл которого в библейско-христианской историософии очевиден. О «восстановлении погибшего человека» как об «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», «мысли христианской и высоконравственной» он скажет в 1862 году (20, 28). Но с первых вещей Достоевского это слово — *восстановление* — свяжется с его именем в критике: в 1849 году его произнесет П. Анненков (по поводу рассказа «Честный вор»): «попытка восстановления (*réhabilitation*) человеческой природы»⁸⁹. А в конце века (1891) В. Розанов, заново обратившись к теме «Достоевский и Гоголь», определит дело Достоевского как «восстановление достоинства в человеке, которое он у него отнял»⁹⁰.

«Он» — это Гоголь. Конечно, Розанов называет его по имени, в отличие от Макара Девушкина, однако и у него звучит это «он» таинст-

венно-глухо и демонично. Что не случайно: в своем чувстве Гоголя Розанов удивительно близок Макару Девушкину. В двух статьях о Гоголе, составивших приложение к книге «Легенда о Великом инквизиторе», он предпринял переложение эпизода «Бедных людей» (совсем не упоминая его) на язык критической концепции. В самом деле: Гоголь «погасил» и «вытеснил» Пушкина в сознании русских читателей⁹¹. Разве не это произошло с читателем Девушкиным по прочтении «Шинели» после «Станционного смотрителя»? Гоголь оклеветал человеческую природу, дав в Акакии Акакиевиче «сужение и принижение» и даже «искалечение человека против того, что и каков он в действительности есть»⁹². Не это ли вызвало потрясение и стремление отделить себя от искаленного собственного образа и утвердить себя такого, «каков в действительности есть»? Можно сказать, что письмо Макара Девушкина о «Шинели» стало прототипом резкой розановской концепции отрицательной роли Гоголя на пути развития русской литературы. Роберт Джексон говорит, что взгляд Розанова на Гоголя есть, в сущности, более изощренная версия жалобы Девушкина на «пасквиль».

Но при этом Джексон говорит, что взгляд Розанова в значительной мере опирается на неверную интерпретацию позиции Достоевского как создателя этого эпизода⁹³. Взгляд Розанова ближе соответствует психологической реакции героя, чем мысли автора. Гоголь, по Розанову, отклонил, искривил, исказил путь русской литературы, и Достоевскому пришлось его восстанавливать. Но не обязан ли Достоевский этим своим новым шагом вызову Гоголя? Не явился ли этот последний диалектическим, так сказать, условием этого шага восстановления, синтеза пушкинско-гоголевских начал в творчестве Достоевского? И не оправдан ли, не искуплен ли автор «Шинели» той диалектикой мифа нашей литературы, что вдруг открывается в эпизоде «Бедных людей»?

Розановская концепция с этим эпизодом так тесно связана, что нельзя не завершить взглядом на нее наш сюжет. Ведь ту радикально новую точку зрения на процессы нашей литературы, какую дал нам Розанов, он словно извлек из этого эпизода. И ту диалектику отрицания отрицания, что заложена в эпизоде, вскрыл именно он. Розанов увидел Гоголя так остро, как никто до него (и после него). Однако и розановский взгляд не овладел эпизодом как смысловым объемом, потому что Розанов плоско понял Гоголя как отрицание. Да, Гоголь как отрицательный момент пути — это автор «Шинели» в эпизоде «Бедных

людей». Но этот момент прочитывается различно на тех двух уровнях, на которых читается эпизод. На уровне Достоевского это необходимое творческое отрицание, сделавшее путь литературы нелинейным и глубоким. И — магистральным: ибо гоголевское «отрицание» если и искривило путь литературы, то искривило творчески, не исказило — оно его формировало; гоголевское «отрицание» с последующим «восстановлением» Достоевского в телеологии русской литературы образовало ее магистральный путь.

Эту сложную ломаную линию пути *увидел* Розанов, независимо от того, как он роль Гоголя *оценил*. Он, можно сказать, увидел миф русской литературы, записанный в «Бедных людях», и в связь его с универсальным вселенским мифом прозрел, и начал вослед Достоевскому формулировать и творить этот миф, но его диалектикой он не вполне овладел.

В одной из последних своих статей — «Апокалиптика русской литературы» (1918) — Розанов выписал целиком стихотворение в прозе Гоголя из «Арабесок» — «Жизнь», поэтическую картину всемирной жизни древнего человечества и явления в ней христианства. «В меньшем числе строк нельзя сказать большего... — сказал после этого Розанов. — И все оголенное существование Отечества, кажется, не стоит этих единственных во всемирной письменности строк. По их законченности. По их универсальности. По их неисчерпаемости». Но «что-то случилось. Что-то слухавилось». Гоголь изменил всемирной поэзии «Жизни» ради картин «оголенного существования Отечества». И погиб, «загнанный, обледенев от ужаса»⁹⁴.

Оголенное, обледенев — все те же мотивы, постоянно (не только у Розанова) с Гоголем связанные. Однако так ли противоречат они универсальной поэзии — если не «Жизни», то «Шинели»? Ведь если наше филологическое воображение нас не обманывает, то «Шинель», собравшая максимум этих мотивов у Гоголя, явилась проводником универсального мифа в сюжете русской литературы. «Оголенное существование Отечества» стало этим проводником, великим необходимым моментом диалектики мифа нашей литературы, какой сотворил Достоевский в первом своем романе.

* * *

«Да, так я не думал, — повторял Инфантьев. — Я думал, что это такое? А это, оказывается, вот что».

Это концовка рассказа молодого Андрея Битова «Инфантьев» — и какое имеет она отношение к нашему сюжету? Но почему-то вспоминается.

Да, так мы не думали. Мы читали и перечитывали эти страницы «Бедных людей» и думали, что же это такое? Потому что предчувствовали. Потому что не верили скромности этого эпизода — его общеизвестности, его зачитанности не верили. И набрали на других страницах романа на стыд, «примером сказать, девический». И — открылось: горизонт открылся. Оказалось: эпизод с горизонтом, вот с таким горизонтом. Верно ли открылось, так ли? — пусть читатель судит. Мы же лишь растерянно повторяем вместе с героем битовского рассказа: а это, оказывается, вот что.

Примечания

¹ А. З. Штейнберг. Система свободы Достоевского. Берлин, 1923. С. 7.

² То же.

³ Вячеслав Иванов. Борозды и Межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 8.

⁴ Там же. С. 62.

⁵ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976. С. 283.

⁶ В статьях «О Пушкинской Академии» (1899), «Возврат к Пушкину» (1912), «Пушкин и Лермонтов» (1914); см.: Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 174—182, 191—193; В. В. Розанов. Сумерки просвещения. М., 1990. С. 367.— В «Свете невечернем» С. Н. Булгакова (1917) — миф уже оформившийся: «Но именно поэтическое самосознание Пушкина есть уже потерянный рай для нашей современности (напротив, к ней значительно ближе стоят и Гоголь „испепеленный“, и Лермонтов, и Тютчев)» (С. Н. Булгаков. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 332).

⁷ См., напр.: П. В. Палиевский. Литература и теория. М., 1979. С. 35.

⁸ Пушкин в русской философской критике. С. 191—193.

⁹ В. В. Розанов. О себе и жизни своей. М., 1990. С. 260.

¹⁰ Там же. С. 354.

¹¹ Там же. С. 432.

¹² В статье «Переход от Гоголя к Достоевскому» (1971) — см.: С. Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

¹³ Гоголь цитируется по Полн. собр. соч. в 14 т., с указанием римской цифрой номера тома.

¹⁴ Достоевский цитируется по Полн. собр. соч. в 30 т., с указанием номера тома арабской цифрой.

- ¹⁵ В статье «Достоевский — гениальный читатель» (1932) — см.: О Достоевском. Сб. 2. Прага, 1933. С. 7—24; Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 76—93.
- ¹⁶ Москвитянин. Ч. 1. 1846. № 2. С. 168.
- ¹⁷ В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 163; М. С. Альтман. Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 11—13.
- ¹⁸ Вл. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 124.
- ¹⁹ То же.
- ²⁰ Творения блаженного Августина, Епископа Иппонийского. 2-е изд. Ч. 8. Киев, 1915. С. 241.
- ²¹ Б. Берман. Грехопадение // Знание — сила. 1994. № 8. С. 66; Б. И. Берман. Библейские смыслы. М., 1997. С. 57.
- ²² Д. Чижевский. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. Т. 67. Париж, 1938. С. 193—194.
- ²³ В. Маркович. Петербургские повести Гоголя. Л., 1989. С. 60.
- ²⁴ М. Вайскопф. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 318.
- ²⁵ О. Г. Дилакторская. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 153—155; В. Маркович. Петербургские повести Гоголя. С. 58—61; М. Вайскопф. Сюжет Гоголя. С. 318.
- ²⁶ Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969. С. 325.
- ²⁷ Столп и утверждение Истины свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 236.
- ²⁸ Литературная газета. 9 ноября 1994.
- ²⁹ Столп и утверждение Истины. С. 235—236.
- ³⁰ Там же. С. 236.
- ³¹ Толковая Библия / Ред. А. П. Лопухина. Т. 1. Пб., 1904. С. 30.
- ³² Б. Берман. Изгнание // Знание — сила. 1994. № 10. С. 69; Б. И. Берман. Библейские смыслы. С. 82.
- ³³ В. Н. Лосский. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 247.
- ³⁴ То же.
- ^{34а} Именно уязвимость этого покрова становится последним и решающим испытанием библейского праведника Иова. «Богатство, общественное положение, семейный круг — это еще не главное, что есть у человека. Важнее „кожа“ — непосредственная телесная реальность человеческой жизни» (С. С. Аверинцев. Древне-еврейская литература // История всемирной литературы. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 292). Только после того как поражена его «кожа», начинается ропот Иова.
- ³⁵ Вл. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 1. С. 122.
- ³⁶ Начала. 1994. № 1. С. 43—44.
- ³⁷ Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967. С. 460.
- ³⁸ Отечественные записки. Т. 170. 1867. № 2. С. 551.

- ³⁹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. Приложения. С. 62.
- ⁴⁰ В. *Ветловская*. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988. С. 63.
- ⁴¹ Там же. С. 27—28.
- ⁴² В. В. *Виноградов*. Поэтика русской литературы. С. 175.
- ⁴³ Творения блаженного Августина. С. 240.
- ⁴⁴ В. Н. *Лосский*. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. С. 247.
- ⁴⁵ Б. *Берман*. Грехопадение. С. 72; Б. И. *Берман*. Библейские смыслы. С. 69.
- ⁴⁶ Творения блаженного Августина. С. 246.
- ⁴⁷ Б. *Берман*. Грехопадение. С. 71; Б. И. *Берман*. Библейские смыслы. С. 68.
- ⁴⁸ М. *Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 66.
- ⁴⁹ Там же. С. 64.
- ⁵⁰ Нам случилось уже писать об этом в двух статьях на темы гоголевского «Носа»: С. Г. *Бочаров*. О художественных мирах. С. 143—160; также: «Вокруг „Носа“» в настоящей книге.
- ⁵¹ Scando-Slavica. Т. 42. 1996. С. 145—149.
- ⁵² М. *Пришвин*. Незабудки. М., 1969. С. 112.
- ⁵³ В. В. *Розанов*. О себе и жизни своей. С. 680.
- ⁵⁴ М. М. *Бахтин*. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 34.
- ⁵⁵ М. *Фасмер*. Этимологический словарь русского языка. Т. III. М., 1971. С. 786—789; Столп и утверждение Истины. С. 704; Б. А. *Ларин*. История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 63—72; А. Г. *Григорян*. Можно ли сгореть со стыда? (не опубликовано).
- ⁵⁶ Столп и утверждение Истины. С. 704.
- ⁵⁷ В упомянутой выше статье 1938 г.; см. также в нашей статье «О стиле Гоголя» // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 435—439.
- ⁵⁸ Финский вестник. 1846. Т. IX, май. С. 26.
- ⁵⁹ Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 114.
- ⁶⁰ Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 252.
- ⁶¹ В. В. *Розанов*. О себе и жизни своей. С. 210—211.
- ⁶² Д. С. *Мережковский*. Гоголь и чорт. М., 1906. С. 74.
- ⁶³ Михаил *Ардов*. Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. № 4. С. 18.
- ⁶⁴ А. Ф. *Лосев*. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 184.
- ⁶⁵ Фридрих *Ницше*. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 95.
- ⁶⁶ Там же. С. 149.
- ⁶⁷ А. Ф. *Лосев*. Миф. Число. Сущность. С. 192—193.
- ⁶⁸ М. *Вайскопф*. Сюжет Гоголя. С. 336.

- ⁶⁹ Там же. С. 335.
- ⁷⁰ Библиотека для чтения. Т. XXV. Отд. V. С. 34.
- ⁷¹ Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. Отдел критики. С. 27
- ⁷² М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 279.
- ⁷³ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 273.
- ⁷⁴ Замечание Вареньки: «У вас слог чрезвычайно неровный» — повторяет гоголевского Поприщина по поводу переписки собачек: «чрезвычайно неровный слог».
- ⁷⁵ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 248.
- ⁷⁶ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 62. М., 1953. С. 184.
- ⁷⁷ Название книги Вольфа Шмида, в большей части своей посвященной прозе Пушкина. СПб., 1994.
- ⁷⁸ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 62. С. 25.
- ⁷⁹ Там же. С. 22.
- ⁸⁰ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 159.
- ⁸¹ Современник. Т. XIII. 1849. № I. Отд. III. С. 3.
- ⁸² М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 71, 85—86.
- ⁸³ А. З. Штейнберг. Система свободы Достоевского. С. 55.
- ⁸⁴ Столп и утверждение Истины. С. 182.
- ⁸⁵ По слову В. Н. Топорова, «„миф“ и „мифологическое“ не только не исключают „реальную жизнь“ (и не противопоставляются ей), но, наоборот, выступают как усиленное представление о ней» (см.: Знаки Балкан. Ч. II. М., 1994. С. 367).
- ⁸⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 7.
- ⁸⁷ Фридрих Ницше. Сочинения. В 2 т. Т. 1. С. 91.
- ⁸⁸ Для христианского сознания это различие, строго говоря, между мифом и бытием Священной истории.
- ⁸⁹ Современник. Т. XIII. 1849. № 1. Отд. III. С. 5.—Вероятно, французский эквивалент здесь должен указывать на источник идеи понятия, ставшего одним из ключевых терминов французского социального «нового христианства» 30—40-х гг.
- ⁹⁰ В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // В. В. Розанов. Несовместимые контрасты жития. М.: Искусство, 1990. С. 53.
- ⁹¹ Там же. С. 228.
- ⁹² Там же. С. 243, 240.
- ⁹³ R. L. Jackson. Two Views of Gogol and the Critical Synthesis. Belinskij, Rosanov and Dostoevskij: An Essay in Literary-historical Criticism // Russian Literature. Amsterdam, 1984. № 2. P. 223—242.
- ⁹⁴ В. В. Розанов. Уединенное. М., 1990. С. 471—472.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЭПИГРАФ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ». ОНЕГИН И СТАВРОГИН

Все мы, любители Пушкина, знаем эпиграфы к главам «Евгения Онегина». Но — странное дело — меньше всего мы знаем главный эпиграф к роману. Меньше его замечаем и хуже помним, а если и замечаем, то недостаточно отдавая себе отчет в том факте, что это *единственный общий* эпиграф, возглавивший весь роман «Евгений Онегин».

Вот этот эпиграф:

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière

Tiré d'une lettre particulière — это мистификация Пушкина. Он сам сочинил этот французский текст в конце 1823 г. в Одессе, по окончании первой главы «Онегина». Именно к 1-й главе и был вначале поставлен эпиграфом этот текст, при ее отдельной публикации в 1825 г. Однако в 1833 г. Пушкин повысил этот текст в значении, когда в первом полном издании «Евгения Онегина» изъял его из 1-й главы и выдвинул впереди всего романа как общий эпиграф.

Согласимся, что это интригующий факт, и еще как следует не объясненный, — что знаменитому русскому роману в стихах предпослан в качестве философского и психологического ключа нарочито изготовленный автором и имитирующий подлинный документ (письмо) фрагмент французской прозы.

Французский язык Пушкин считал языком прозы *par excellence*: в своих обзорах европейской литературы он отмечал, что проза имеет решительный перевес во французской литературе уже с эпохи «скептика Монтаня и циника Рабле». Но в качестве языка прозы француз-

ский был для Пушкина образцом для изучения и, можно даже сказать, учебной моделью; это особенно относилось к проблеме «метафизического языка», обсуждавшейся Пушкиным с Вяземским и Баратынским в связи с переводом Вяземским «Адольфа» Бенжамена Констана. Под метафизическим языком разумелся не только язык отвлеченного рассуждения, «учености, политики и философии», но и язык психологического анализа в художественной словесности— об этом писала А. Ахматова.

Можно думать, что французский эпиграф сначала к 1-й главе, а затем ко всему роману был для Пушкина опытом в духе «метафизического языка», опытом отточенного психологического афоризма, сочетающего четкое аналитическое расчленение противоречивых состояний с их рационалистическим упорядочением. Ближайшим и особенно вдохновлявшим образцом такого аналитического языка был «Адольф», но та культура выражения, *rustiche* которой создан в этом пушкинском тексте, конечно, шире «Адольфа». Прямые источники пушкинской мнимой французской цитаты не найдены и, вероятно, не будут найдены; Набоков приводит интересную аналогию из Мальбранша, а также весьма правдоподобно усматривает в пушкинском афоризме аллюзию на экстравагантные признания Руссо¹; несомненно, присутствует здесь и обобщенное *résumé* характеров героев европейских романов начала XIX века, в которых «современный человек изображен довольно верно» — произведений Шатобриана, Байрона, Констана, Метьюрина.

«Евгений Онегин» был не только энциклопедией русской жизни, но и энциклопедией европейской культуры. «Живой художественный университет европейской культуры» — я цитирую Л. В. Пумпянского, — Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия». Л. В. Пумпянский заметил, что в четырех строках, посвященных Вольтеру в послании «К вельможе», 1830, дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию².

В «Онегине» в четырех строфах 3-й главы, повествующих о чтении Татьяны, и в одной строфе главы 7-й — о чтении Онегина — дана такая же сокращенная суммарная история и теория европейского романа, по крайней мере на трех его стадиях и в трех его типах, представленных именами Ричардсона, Байрона и Констана; все эти пласты европейской литературы в структуре пушкинского романа присутству-

ют, выражаясь гегелевским языком, в снятом виде, и всем им здесь подведен итог тем действием, какое они оказали на души русских читателей в русской действительности — Онегина и Татьяны.

Подобным сокращением пластов характеристики современного героя в европейском романе звучит и французский эпиграф. Прямо соотнести его с каким-то одним знаменитым героем — Адольфом или Мельмотом — не удастся: представленный здесь образ помещается где-то между сверхъестественным величием Мельмота и социальной слабостью Адольфа (в 1823 г., когда сочинялся эпиграф, Пушкин только что прочитал «Мельмота» и, по гипотезе Т. Г. Цявловской³, перечитывал вместе с Каролиной Собаньской «Адольфа»). Надо подчеркнуть, что Пушкин имел дело именно с суммарным опытом европейского романа как исходным пунктом романа собственного. В предисловии к своему переводу «Адольфа» Вяземский отмечал особо, что на этот роман он смотрит не как на творение «исключительно французское, но более европейское, представителя не французского общежития, но представителя века своего, светской, так сказать, практической метафизики поколения нашего»⁴. В 1-й главе «Онегина» строка «Как Child-Harold угрюмый, томный» имела черновой вариант: «Но как Адольф угрюмый, томный» (VI, 244)⁵; во французском письме Александру Раевскому в октябре 1823 г. Пушкин заменил «un caractère Byronique» на «un caractère Melmothique» (XIII, 378), т. е. три эти модели были для него взаимозаменяемы как варианты одного типа. И Байрона, и «Мельмота» Пушкин читал по-французски: французский язык эпиграфа и является знаком связи с европейской традицией, культурным ориентиром. Значимо здесь и то, что это французская проза. Роман в стихах Пушкина подключался к генетическому ряду большого европейского романа в прозе, и в ходе работы над «Онегиным» происходила переориентация с Байронова «Дон Жуана» как первоначальный опорный образец на «Адольфа», что отразилось в знаменитой характеристике «современного человека» в 7-й главе, которую Пушкин в особой статье о переводе Вяземского цитировал из собственного романа как относящуюся к Адольфу.

Между этим знаменитым местом в 7-й главе и французским эпиграфом — очевидная переключка. Ведь здесь, в 7-й главе, русский поэт переводит психологическое содержание новейшего европейского романа — а в черновой рукописи 7-й главы анонимные в окончательном тексте «два-три романа, в которых отразился век», были раскрыты в одной строке: «Мельмот, Рене, Адольф Констана» (VI, 438) — перево-

дит его на свой живой стихотворный русский язык. И в этом переводе словно оживает психологическая модель, насыщается эмоциональным тоном и гибкими интонациями, каких она словно бы нарочито лишена во французском эпиграфе, который на фоне текста романа в стихах воспринимается как внеэмоциональный и безынтонационный. Разница между ним и портретом «современного человека» в 7-й главе — как между маской и живым лицом. Но вместе с этим переводом европейского содержания на русский стих Пушкин перевел это содержание и на русского героя, на своего Онегина, притом без всякой пародии. Мы читаем пушкинскую стихотворную формулу века и современного человека как уже относящуюся к нашей литературе и нашей духовной истории. И в самом деле формула эта работает далее после пушкинского романа на протяжении примерно полувека не только в русской литературе, среди ее героев, но и в нашем быту и даже на подмостках нашей политической истории. Вот как она откликается уже во второй половине века — пример неожиданный, но весьма выразительный и для нашей темы, как это станет ясно сейчас, существенный: в 1870 г. М. Н. Катков в «Московских ведомостях» рисует следующий портрет Михаила Бакунина, своего бывшего приятеля, а теперь политического противника: «Это была натура сухая и черствая, ум пустой и бесплодно возбужденный (...) Все интересы, которыми он, по-видимому, кипятился, были явлениями без сущности»⁶. Соприкосновения с пушкинской формулой души «себялюбивой и сухой» и ума, «кипящего в действии пустом», очевидны. Вероятно, Катков, который за пятнадцать лет до того хорошо писал о Пушкине, несколько стилизовал свою характеристику под пушкинскую формулу, но несомненно, что сам Бакунин дал ему для этого основания. Психологическая структура, переведенная как будто бы с европейского, обрела в русской жизни собственную длительную историю, и одним из ее героев был и этот дворянский интеллигент 40-х годов, затеявший бурную политическую интригу. Статья Каткова была написана по поводу события, послужившего Достоевскому толчком для «Бесов» (убийство студента Иванова группой Нечаева), а относительно Бакунина существует версия, что он был хотя бы одним из прототипов Ставрогина в этом романе. Для меня это важный пример, потому что меня в настоящем докладе интересует именно Ставрогин, точнее: *Онегин и Ставрогин* — так лучше всего сформулировать тему.

Здесь я возвращаюсь к французскому эпиграфу к «Евгению Онегину». Осмелюсь предположить, что в нем предсказан Ставрогин, т. е.,

осторожнее скажем так, таится возможность будущего Ставрогина, возможность развития очерченного здесь психологического комплекса как бы в направлении к Ставрогину. В своем предсмертном письме Ставрогин пишет: «Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие». Вспомним: «qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions». Это не то же самое: одинаково безразличное *признание* в добрых и злых делах и одинаковое их *желание*; имморализм второго состояния гораздо глубже. Тем не менее самая эта симметрия безразличного уравнивания доброго и злого роднит два эти состояния. Герой пушкинского эпиграфа находит в этом особого рода гордость. Позиция Князя-Ставрогина в подготовительных материалах к роману определена словами: «гордо и свысока» (11, 121)⁷. Все признают безмерное превосходство Ставрогина, но одна из главных тем романа — сомнительность этого превосходства, «быть может, воображаемого», *peut-être imaginaire*.

На тему «Пушкин и Достоевский» много написано — о прорастании пушкинских зерен в образах Достоевского, — но тема «Онегин и Ставрогин» еще не поставлена. Между тем тема эта несомненная, и если ее развернуть как следует, то, может быть, не покажется и такой фантастической только что высказанная догадка о том, что, возможно, программа будущего Ставрогина заложена также и во французском эпиграфе к пушкинскому роману. Из исследователей — беглое сближение двух героев есть у Акима Волинского⁸; надо упомянуть неопубликованный доклад Д. Дарского «Пушкин и Достоевский» (1924)⁹; наконец, сопоставлял двух героев в связи со сном Татьяны мой коллега В. С. Непомнящий¹⁰.

Собственно, поднял тему сам Достоевский в своих размышлениях о русской литературе, в которой он ставил на родоначальное место «Евгения Онегина». Достоевский много писал о самом Онегине как герое и типе и наиболее полно высказался о нем в пушкинской речи, причем то, что здесь сказано об Онегине как типе русского скитальца в родной земле, оторванного от почвы, от народной силы и народной нравственности, гордого, праздного и страдающего, — совпадает почти буквально с многочисленными характеристиками Ставрогина и в романе, и в материалах и планах к нему, и в письмах Достоевского.

Тип Онегина, как называл его Достоевский, был в его глазах именно неумирающим во весь XIX век и развивающимся типом русской литературы и русской жизни. «Этот тип вошел, наконец, в сознание

всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением» (19, 12). «Это общий русский тип, во весь теперешний век» (26, 216). При этом теперешние скитальцы идут не в таборы, как Алеко, а в народ; не было тогда Фурье, а был бы — бросились бы Алеко с Онегиным на систему Фурье (26, 215—216). Т. е. в новых перерождениях и мутациях постоянного типа он наполняется переменным идеологическим содержанием. Ведь именно это по-своему зафиксировал Катков в облике Бакунина — русского скитальца на европейском революционном поприще; и это же — как совмещается новая идейная нагрузка с традиционной и старой уже, унаследованной от «онегинского типа» психологической структурой праздного скучающего барина — это тема Ставрогина.

Достоевский любил устанавливать своим персонажам литературную родословную, особенно охотно пушкинскую родословную, начиная со стационарного зрителя для Макара Девушкина; не раз помнил и Германна, и Скупого рыцаря. Вслед за ним и филологи проследили путь, например, от Германна к Раскольникову, к Подростку, да и к Ставрогину в сцене его свидания с Лизой — замечательная статья А. Л. Бема «Сумерки героя». Можно проследить и путь от Онегина к Ставрогину — ибо в генетическом ряду героев русской литературы, открытых Онегиным, — он всем нам известен — Ставрогин явился, похоже на то, как уже последнее, замыкающее звено и некий в самом деле сумеречный итог (после Ставрогина уже нет продолжения ряда, и в нем же — начало новой формации, принадлежащей уже иной эпохе и новому психологическому явлению — декадентству; об этом писал А. Вольнский); причем можно рассмотреть этот путь от Онегина к Ставрогину в прямом сопоставлении этих двух выдающихся героев нашей литературы, минуя эволюционный ряд между ними.

Для такого прямого сопоставления я беру две сцены — одну из «Евгения Онегина», другую из «Бесов»: сон Татьяны и свидание Ставрогина с Хромоножкой. Сцены эти на расстоянии почти полувека протекшей между ними истории литературы отражаются одна в другой — как пророческое предвестие и трагическое последствие — и притягивают к себе знаменательные мотивы, рассеянные на пространстве того и другого романа.

Сон Татьяны: через него Татьяна, и мы вместе с ней, приобретает новое знание о своем герое. Он является в полностью отличающейся от его реального окружения обстановке, среде и обществе, в новой роли и новом облике. Он в окружении нечисти, очевидно средней руки,

а может быть даже и «мелкой сволочи», вспоминая слово Пушкина из другой поэмы, потому что он ими командует, как атаман разбойничьей шайки. «Он там хозяин, это ясно».

Капитан Лебядкин, принимая Ставрогина у себя, говорит ему перед самой встречей его с Хромоножкой: «вы здесь хозяин, а не я, а я, так сказать, в виде только вашего приказчика...»

Это цитата, вольная или невольная; таких не прямых цитат из мира пушкинского «Онегина» немало рассеяно в тексте «Бесов», и я буду в ходе своего рассуждения их извлекать и отмечать. Хорошо сказал А. Л. Бем, что Достоевский в «Бесах», «может быть, и сам того не сознавая, (...) был во власти литературных припоминаний»¹¹; тот же исследователь назвал Достоевского гениальным читателем¹². Скрытые онегинские цитаты в «Бесах» — каждая по отдельности кажется изолированным и случайным совпадением, но в совокупности они образуют контекст, как бы параллельный соответствующему пушкинскому контексту. В данном случае вольная или невольная неслучайность переклички того и другого «хозяина» определяется тем, что Ставрогин для Лебядкина «хозяин» по их совместной жизни в петербургских трущобах, где он «куролесил», как принц Гарри с Фальстафом, общаясь «с каким-то отребьем петербургского населения», чему символически соответствовал у Пушкина Онегин в компании мелкой сволочи бесовского мира.

Этот эпизод из биографии Ставрогина подключается к большой теме европейского авантюрного романа, которую так описал Л. Гроссман: «скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками»¹³. Тема эта, как хорошо известно, весьма активна в английском и французском романтизме 1820—1840-х годов («Пелэм» Булвер-Литтона, Мюссе, Бальзак, Сю), и не случайно в одной из рецензий на «Бесы» в текущей прессе Ставрогин был назван смесью Печорина с Родольфом из романа Э. Сю (12, 268). В «Ролла» Мюссе дал актуальную интерпретацию этому мотиву контакта аристократа и интеллектуального героя с грязным дном социальной жизни, интерпретацию, помогающую понять значение этого мотива и у Достоевского, и у Пушкина:

L'hypocrisie est morte, on ne croit plus aux prêtres;
 Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à Dieu.
 Le noble n'est plus fier du sang de ses ancêtres,
 Mais il le prostitue au fond d'un mauvais lieu¹⁴.

Мюссе возвел, таким образом, эту причуду аристократа к духовной болезни века — *безверию*. Что в этом корень личности и судьбы Ставрогина, не надо долго доказывать; но того же корня и тотальный онегинский скепсис, хоть эта глубинная мотивировка и присутствует в романе Пушкина больше в латентном виде. Можно сказать, что Ставрогин являет сумеречный итог того исследования состояния безверия, которое начал в нашей литературе именно Пушкин еще своим лицейским стихотворением на эту тему — «Безверие» (1817). Интересно, что Достоевский, высказываясь о той же болезни века в известном письме Н. Д. Фонвизиной 1854 г., назвал себя формулой Мюссе — «un enfant du siècle» (а не «сын века», как неточно переводят у нас заглавие романа Мюссе): «я — дитя века, дитя неверия и сомнения...» (28, кн. I, 176).

В реальном сюжете «Онегина» нет этого авантюрного мотива похждений героя на социальном дне, но символическую параллель ему представляет, как сказано, окружение Евгения во сне Татьяны. Пушкина этот мотив интересовал, как о том свидетельствуют планы «Русского Пелама», задуманного под впечатлением романа Булвер-Литтона. Здесь задумано широкое авантюрное действие, в котором молодой герой опускается в дурное общество и связывает свою судьбу с дворянином-разбойником. В очень интересной статье Ю. М. Лотмана рассмотрен этот сюжет «дворянин и разбойник» у Пушкина и показано, что он отпочковался «от онегинского ствола»¹⁵. Ю. М. Лотман высказал гипотезу, что, может быть, и в «Онегине» намечался подобный эпизод — в тех планах расширения онегинского сюжета, которые связывались с путешествием героя по России, в котором он по немотивированному автором маршруту направляет свой путь на Волгу и слышит там песни бурлаков о том, «Как Стенька Разин в старину / Кровавил Волжскую волну» (VI, 499). В 1825—1826 гг. Пушкин пишет 5-ю главу романа со сном Татьяны, балладу «Жених», тематически параллельную, «Сцену из Фауста», тоже, как увидим, участвующую в тематическом ансамбле, который нас сейчас интересует, и «Песни о Стеньке Разине» с их классическим мотивом принесения красной девицы в жертву; здесь на первом плане то же ключевое слово — «хозяин»:

На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, грозен Стенька Разин.

Путь Ставрогина в «Бесах» ведет его с социального дна на дно политическое. То и другое прямо в романе отождествляется: «как мог я

затереться в такую труппу?» — формулирует сам Ставрогин о своей принадлежности к организации Верховенского. Показательно и то, что Верховенский ситуацию осмысляет в духе классического авантюрного романа: «Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен!» Следующий шаг на этом пути — к уголовному преступлению, Федьке Каторжному с его ножом: не только «в такую труппу», но и «к Федьке в лавочку». Федька Каторжный — представитель того разбойного мира, на который возлагают надежды политические бесы как на главный «элемент к огромному русскому бунту» (11, 278). К пушкинской теме «джентльмен и разбойник», которая перерастала уже у Пушкина в тему «джентльмен-разбойник» (см. статью Ю. М. Лотмана), подводится в ситуации «Бесов» идейное обоснование, сформулированное в «Катехизисе революционера» Нечаева: «соединимся с диким разбойничьим миром, этим истинным и единственным революционером в России» (12, 194). Имя Стеньки Разина — один из главных символов в программе Петра Верховенского, причем Ставрогин с удивлением замечает, что ему и предназначается эта роль. Наконец, в речи Петра Степановича появляется и разинская расписная ладья: «Мы, знаете, сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, чорт, поется в этой песне...» Потом он в злобе бросит своему (тоже) «хозяину»: «Какая вы „ладья“, старая вы, дырявая дровяная барка на слом!» Это один из моментов низвержения Ставрогина с высоты его превосходства, «быть может, воображаемого».

В «Онегине», как известно, остались неосуществленными большие замыслы расширения действия, связанные с главой о странствии Онегина и так называемой 10-й главой. В роман должен был войти большой исторический и политический материал, в том числе хроника декабристского движения. Как должна была связаться судьба героя с этими картинами, остается неясным. Путешествие сопровождается единым рефреном «Тоска!» и не приносит обновления и спасения. Единственное в основном сюжете романа вступление героя на поприще социальной деятельности — его деревенская реформа, замена барщины легким оброком — дано в такой мотивировке: «Один среди своих владений, / *Чтоб только время проводить,* / Сперва задумал наш Евгений / *Порядок новый учредить*». Ставрогин заявляет Шатову о своем участии в обществе Верховенского: «я им не товарищ, а если и помогал случайно, *то только так, как праздный человек*». Он также говорит в своем письме: «В России я ничем не связан...» Это тоже цитата, воль-

ная или невольная («Чужой для всех, ничем не связан» в письме Онегина). Можно сказать, что декабристские возможности Онегина, который мог бы связаться с движением (если верить единственному свидетельству М. В. Юзефовича), видимо, тоже как праздный человек,— что они развернулись в истории Ставрогина, а самый замысел сочетать безнадежно-личную историю подобного героя с радикальным политическим делом, широко намеченный, но не реализованный в «Евгении Онегине», предвещал такой роман, как «Бесы».

Еще одно сопоставление. В подготовительных материалах к «Бесам» находится следующее рассуждение Князя (будущего Ставрогина):

«Итак, прежде всего надо предрешить, чтоб успокоиться, вопрос о том: возможно ли серьезно и вправду верить?»

В этом в с е, весь узел жизни для русского народа и все его назначение и бытие впереди.

Если же невозможно, то хотя и не требуется сейчас, но вовсе не так неизвинительно, если кто потребует, что лучше всего *все сжечь*» (11, 179).

Как-то неизбежно здесь вспоминается заключение пушкинской «Сцены из Фауста»: *Все утопить*.

Тоже почти цитата и тоже, как постоянно у Достоевского с пушкинскими мотивами, мотив обрастает новыми и более сложными философскими обоснованиями и даже получает политическую конкретизацию, потому что «все сжечь», уточняет Князь, это значит «примкнуть к Нечаеву».

Эта формула абсолютного разрушения, столь близкая, почти цитатно, пушкинско-фаустовской, но с новым идейным и политическим обоснованием, она не вошла в текст «Бесов», но картина грядущего разрушения здесь есть, в речи Петра Верховенского, и видится она ему так: «и взволнуется море, и рухнет балаган...» «Взволнуется море» вызывает в памяти то же — «все утопить». Замечательно, что в пародии Д. Минаева на «Бесы» предлагалось именно это из Пушкина взять эпиграфбм: «Миллион действующих лиц и поголовное истребление их в конце романа, у которого должен быть эпиграф из „Сцены из Фауста“ Пушкина: „Фауст. Всех утопить!“» (12, 260).

«И рухнет балаган...» А это — финал сна Татьяны: «хижина шатнулась...» Сон Татьяны дает в итоге картину, мифологически равнозначную вселенской катастрофе, краху мироздания¹⁶, и наступает здесь этот распад мироздания в хаос как следствие братоубийства (а именно

так будет названо далее в тексте «Онегина» уже не это сновидчески-символическое, а реальное убийство Ленского на дуэли).

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...

Эту картину можно сопоставлять со всем романом «Бесы» в целом, ибо где еще в литературе дана в сюжете такая полная реализация этой символической и мифологической картины во всех ее моментах и подробностях, как не в «Бесах»?

Итак, резюмируя нашу проекцию «Бесов» на сон Татьяны: Онегин здесь в окружении бесов, как атаман разбойничьей шайки, в руке его появляется «длинный нож», с ним рядом девушка-жертва. Рискну утверждать, что это в «Евгении Онегине» пророчество о Ставрогине. Такая пророческая антиципация. К «Бесам» взяты эпитафией «Бесы» пушкинские (стихотворение), но подходящим эпитафией был бы и сон Татьяны, в котором ведь не только бесы, но с Онегиным-Ставрогиным в центре, т. е. некое предвосхищение структурной схемы романа Достоевского.

Сон Татьяны, я говорю, отражается в посещении Ставрогиным Хромоножки. Она тоже из сна приобретает новое знание о своем герое. «А вы почему узнали, что я *про это* сон видела?», «только вы-то зачем в этом самом виде приснились?» — ее реплики к Ставрогину. Этот вопрос могла бы задать и Татьяна: зачем Онегин ей в таком виде приснился? Видение Хромоножки — наполовину во сне, наполовину на переходе к яви — о том, как Ставрогин, входя, из кармана нож вынимал. По смыслу ее видения, он этим ножом зарезал сам себя — самозванец в Ставрогине зарезал подлинного человека, князя: «убил ты его или нет, признавайся!» Но этим материализовавшимся ножом Федьки Каторжного вскоре будет убита она сама. Метафора зарезанной любви (как зарезанного сна у Шекспира) также идет от Пушкина, у которого она то реализована в сюжете, как в балладе «Жених», то присутствует потенциальным мотивом, как во сне Татьяны, то развернута именно как метафора, в «Сцене из Фауста»: интеллектуальный герой-любовник, пресытившийся страстью и похотью, предстает как разбойник с большой дороги:

На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслаждением,
С неодолимым отвращением:
Так безрасчетный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело.

Пушкинский Фауст здесь совсем превращается в Федьку Каторжного из «Бесов».

Фабула отношений Ставрогина с Хромоножкой дает и такое пронзительное сближение с онегинским текстом. «Вам нельзя быть здесь,— проговорил ей Николай Всеволодович ласковым, мелодическим голосом, и в глазах его засветилась необыкновенная нежность». Вспомним Онегина на татьяниных именинах.

Он молча поклонился ей,
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. Оттого ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольно ль, иль из доброй воли,
Но взор сей нежность изъявил:
Он сердце Тани оживил.

Как видим, истолкование этого микрособытия остается проблематичным и открытым. «Необыкновенная нежность» в глазах Ставрогина (я думаю и убежден, что Достоевский и здесь был во власти литературных припоминаний) интерпретирована определеннее (хотя и тоже не полностью однозначно)— как демоническое, люциферическое обаяние и почти что антихристова прельстительность. «Обворожителен, как демон» — записано в материалах к роману (11, 175).

Главный смысл сцены с Хромоножкой — развенчание героя как самозванца, Гришки Отрепьева. По этой линии сцена явственно соотносится с другим эпизодом «Евгения Онегина» — посещением Татьяной дома Онегина, чтением его книг и открытием — «Уж не пародия ли он?» Достоевский особенно выделял эту сцену в «Онегине» и в пушкинской речи говорил о «недосягаемой красоте и глубине этих строф». В упомянутом выше докладе Д. Дарский уподобил и Татьяну у Пушкина, и Хромоножку у Достоевского евангельским мудрым девам,

ожидающим с зажженными светильниками небесного жениха. Это оправданное уподобление: в духе такой параллели и Пушкин формулировал уровень ожидания Татьяны в прозаической программе ее письма: «Придите, вы должны быть то и то. Если нет, меня Бог обманул» (VI, 314). Обе героини переживают самый момент явления героя — как богоявление — как *он* войдет: «Ты чуть вошел — я вмиг узнала...» — «Я все пять лет только и представляла себе, как о н войдет». У обеих результатом прозрения становится развенчание этого чудесного образа (в котором совмещены ореолы и полубожественный, «ангельский», и царственный, «княжеский», и демонический, даже сатанический — назван же в одном месте Онегин и «сатаническим уродом»), на месте которого оказывается прозаический «современный человек», на языке Марьи Тимофеевны — на месте князя и сокола — сын и купчишка. Дальнейшее низведение — в нравственные калеки — производится устами другой женщины, Лизы: «вы, конечно, всякого безногого и безрукого стоите». Протоцитата из «Евгения Онегина»:

Зачем, как тульский заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма?..

В личностном и нравственном смысле так Ставрогин лежит в параличе, а можно сказать обобщеннее — к историческому параличу пришла известная структура героя русской литературы, та, которую Достоевский именовал «типом Онегина».

Надо сказать в заключение об этой структуре и *форме героя*. Обоих наших героев, хотя и в неодинаковой степени, отличает особенная загадочная центральность, которую можно описать так: герой стоит в центре обращенных к нему вопросов и ожиданий, его разгадывают, для него ищут верное слово и имя («Ужели с л о в о найдено?»), он является интригующим центром сферы. «Все остальное — формулировал Достоевский этот экстраординарный ставрогиноцентризм романа — движется около него, как калейдоскоп» (11, 136). Не одно лицо в романе (и Шатов, и Верховенский) называют Ставрогина своим солнцем; и в самом деле все вращается вокруг этого солнца, как центра притяжения всех интересов, но, по слову Н. Бердяева о Ставрогине, солнца уже потухшего¹⁷. При этом авторы того и другого романа более или менее уклоняются от прямой и открытой характеристики сво-

его героя и дают его способом характеристики профильной, множественной, вариативной, пунктирной (Л. В. Пумпянский считал, что метод «множественного освещения героя, в различных профилях», был в европейском романе создан Пушкиным: так не даны ни герои Байрона, ни Рене, ни Адольф, ни Мельмот)¹⁸. Герои — и тот, и другой — *являются* в разных обликах: «Чем нынче явится? Мельмотом, космополитом, патриотом...» Свой список сменяющихся ролей у Ставругина: принц Гарри (а отчасти и Гамлет), премудрый змий, Иван-царевич, Гришка Отрепьев. Иные из этих ролей они разыгрывают сами, иные им приписывают и даже навязывают другие заинтересованные лица или молва, «общий глас», — так что верно замечено о «полуневольном самозванстве» Ставругина¹⁹. Главный же вопрос, который решается всем романом — и тем, и другим романом, — вопрос о лице героя, ядре его личности: каково оно и есть ли оно? Что там за сменой профилей — то ли трагическая глубина, то ли роковая пустота?

Надо подчеркнуть, что подобная структура героя отличает и связывает в нашей литературе прошлого века именно этих двоих — Онегина и Ставругина, первое и последнее лицо в том генеалогическом ряду героев, о котором была у нас речь. В Ставругине эта структура порождает некое грандиозное противоречие, о котором любопытно говорил Ю. Тынянов (слова его сообщает Л. Я. Гинзбург), что это — «игра на пустом месте. Все герои *Бесов* твердят: Ставругин! О, Ставругин — это нечто замечательное! И так до самого конца; и до самого конца — больше ничего»²⁰. В самом деле, значение Ставругина невероятно гипертрофировано в романе. «Вы так много значили в моей жизни» — говорит ему Шатов. Он именно очень много *значит* для всех, но реальное личностное обеспечение этого значения остается неясным, и нарастает разрыв между размером значения и достоинством «означаемого», инфляция значения, приводящая к абсолютному краху.

Особую тяжесть ставругинской ситуации составляет то, что в нем хотят видеть идейного вождя, идейное знамя, тогда как его роковое несчастье — в неспособности жить идеей. Имя этой наследственной болезни — наследственной, если иметь в виду литературную его родословную, — постоянно в романе повторяется: *праздность*, праздность «не по желанию быть праздным», подчеркивал Достоевский, а от потери связи со всем родным (29, кн. I, 232). «Великая праздная сила» — формулирует Тихон (этими словами связал Ставругина с Онегиным В. С. Непомнящий)²¹. Надо помнить, что Пушкин также пробовал возможности интеллектуализировать своего Онегина, связать его с фило-

софскими интересами эпохи, о чем говорит, например, исследованный Ю. М. Лотманом²² первоначальный состав библиотеки Онегина в черновиках 7-й главы: она состояла из философских и исторических сочинений европейских мыслителей, однако поэт отказался от этого варианта и заменил его интеллектуальное чтение «двумя-тремя романами», которых «пародией» сам герой оказывается. Структура героя как бы требовала того, чтобы идейные интересы, от чтения до возможного декабризма, не сливались с душевным ядром. Любопытную параллель являет и эволюция образа Князя-Ставрогина от обширных подготовительных материалов к самому роману: в материалах будущий Ставрогин серьезно и горячо живет идеями самого Достоевского о вере и почве, в Ставрогине же романа эта идейная насыщенность словно куда-то делась, а на месте ее образовалась загадочная пустота — та самая наследственная неизлечимая праздность. Эволюция замысла состояла в разгрузке и просто опустошении центрального героя от идейной насыщенности и приближении к тому состоянию, какое формулируется словами: «Я праздный ум, и мне скучно» (11, 266). Обратим внимание: Ставрогин из протагонистов Достоевского едва ли не единственный *не герой идеи* и этим решительно отличается не только от Раскольникова и Ивана Карамазова, но и от социально-психологически родственного Версилова. Правда, конечно, он для Шатова и Кириллова великий учитель и генератор одновременно внушаемых *противоположных* идей. Но сам он скажет об этом Шатову, что, убеждая его, себя убеждал, о себе хлопотал. Сам искал спасения в жизни идеей, «искал бремени», но такого спасения в романе ему не дано.

У Ставрогина с Дашей происходит такой разговор:

«Итак, теперь до конца.— Вы все еще непременно ждете конца? — Да, я уверена.— На свете ничего не кончается.— Тут будет конец».

Она говорит о душевной истории своего героя, которая неизбежно будет иметь конец, и скорый. «На свете ничего не кончается» — это структурная формула «Евгения Онегина» и его героя, которой противостоит структурная формула «Бесов» и их героя. В биографическом конце его, столь подчеркнутым и форсированным, мне кажется, проступает и некоторый конец более знаменательный — исчерпание определенного культурного типа русской литературы и завершение цикла его развития — «сумерки героя», по выражению А. Л. Бема.

Николай Ставрогин имеет богатую предысторию в русской литературе; тот, кто ею займется, должен будет принять во внимание и французский эпиграф к «Евгению Онегину».

Примечания

¹ Eugene Onegin, a novel in verse by Aleksandr Pushkin, translated from the Russian, with a commentary, by Wladimir Nabokov. N. Y., 1964. V. 2. P. 5—8; Владимир Набоков. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. под ред. А. Н. Николюкина. М., 1999. С. 15—16.

² Л. Пумпянский. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев: Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 97.

³ Л. И. Вольперт. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 118.

⁴ П. А. Вяземский. Эстетика и литературная критика / Изд. подгот. Л. В. Дерюгиной. М., 1984. С. 128—129.

⁵ Римскими цифрами указываются тома Большого академического полного собрания сочинений Пушкина.

⁶ Спор о Бакунине и Достоевском. Статьи Л. П. Гроссмана и Вяч. Полонского. Л., 1926. С. 201.

⁷ Арабскими цифрами указаны тома полного собрания сочинений Достоевского в 30 томах.

⁸ А. А. Волынский. Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 8.

⁹ Хранится в РГАЛИ.

¹⁰ В. Непомнящий. «Начало большого стихотворения» // Вопр. литературы. 1982. № 6. С. 166; см. также в его кн.: Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 353—354.

¹¹ А. Л. Бем. Сумерки героя // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 114.

¹² А. Л. Бем. Достоевский — гениальный читатель // О Достоевском. Сб. II / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933; Вопр. литературы. 1991. № 6.

¹³ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 57.

¹⁴ Ханжество умерло, священникам больше не верят; но умирает доблесть, больше не верят Богу. Дворянин больше не гордится кровью предков, но бесчестит ее на дне притонов (франц.).

¹⁵ Ю. М. Лотман. «Повесть о капитане Копейкине»: (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Семиотика текста. Труды по знаковым системам. Тарту, 1979. XI. С. 33. То же: Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. III. С. 39.

¹⁶ См. статью В. М. Марковича «О мифологическом подтексте сна Татьяны» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 73.

¹⁷ Николай Бердяев. Ставрогин // Николай Бердяев. Собрание сочинений. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. Paris, 1989. С. 106.

¹⁸ Л. Пумпянский. Тургенев и Запад. С. 105—106.

¹⁹ Л. Сараскина. „Бесы“: роман-предупреждение. М., 1990. С. 155.

²⁰ Лидия Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982. С. 361.

²¹ В. Непомнящий. «Начало большого стихотворения». С. 166.

²² Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 317—319.

1987

P.S. Примечания к теме об Онегине и Ставрогине

Посвящается памяти

Альфреда Людвиговича Бема

Текст, выше напечатанный,—это доклад, прочитанный на конференции «Пушкин и Франция» в июне 1987 г. в Париже и затем опубликованный в периодическом издании Славянского института в Париже «*Cahiers du monde russe et soviétique*», XXXII (2), 1991. Программа конференции требовала доклада на пушкинско-французскую тему, и поэтому в заголовок вынесена тема французского эпитафия; но нетрудно заметить, что она здесь служит лишь слегка закамуфлированным подступом к иной теме, давно меня занимающей, внутренней теме истории русской литературы—об Онегине и Ставрогине. По давнему впечатлению, эти два выдающиеся героя нашей литературы находятся в несомненном и глубоком, но мало еще замеченном критиками-филологами литературном родстве. Свои предварительные наблюдения на эту тему я и пробовал выложить в докладе, ограничившись, собственно, демонстрацией материала, правда, по-моему, выразительного. Тема подлежит продумыванию и прописыванию; пока же, перепечатывая доклад, я хотел бы сопроводить его лаконичными примечаниями, чтобы, может быть, уяснить хотя бы в некотором приближении историко-литературную и даже отчасти философскую перспективу, в какую надо будет включить «наблюдения» и еще пока достаточно примитивные (в рамках доклада) сближения параллельных мест.

1. В докладе лишь названы имена предшественников в открытии темы—А. Л. Волынского и Д. С. Дарского, но стоит, видимо, процитировать их замечания—хотя бы только затем, чтоб заверить читате-

ля, что тема не совсем высосана из пальца, раз на нее уже набредали вдумчивые наблюдатели.

А. Вольинский: «Это какой-то новый Евгений Онегин — бездомный скиталец на собственной земле, как назвал Достоевский пушкинского Евгения Онегина, но гораздо более содержательный, гораздо более сложный и уже по-современному, по-декадентски развинченный, гораздо более знаменательный для России, чем сравнительно примитивный Онегин 20-х годов» (библиографическую ссылку см. выше, в примечаниях к докладу).

Д. Дарский, в вышеназванном докладе 1924 г. заявивший такой эффектный, наверное, слишком эффектный тезис: «Из ядовитого зерна Онегина вырос Анчар-Ставрогин».

2. В замечаниях этих был угадан магистральный сюжет, один из ряда подобных сквозных сюжетов, проходящих в нашей литературе по линии от Пушкина к Достоевскому. Понятие магистрального сюжета ввел Л. Е. Пинский в книге о Шекспире: магистральный сюжет — «сюжет всех сюжетов»¹ — метасюжет трагедий Шекспира как «большого текста», единого целого. Этим понятием мы пользуемся, распространяя его и на внутренние связи литературы, ветвящиеся в ее организме и соединяющие на временных дистанциях разных ее творцов. В статье о пушкинском «Гробовщике» мы пытались выявить один из микросюжетов, переходящих от Пушкина к Достоевскому. Как все мы помним, здесь во сне к Адриану Прохорову среди гостей-мертвецов является самый давний его заказчик, которому он когда-то продал первый свой гроб, «и еще сосновый за дубовый», ненароком напоминает он хозяину о первом обмане, но совсем без упрека, неумышленно, просто чтобы напомнить обстоятельства дела, потому что совсем не для упрека явилась эта тень вместе с другими православными мертвецами по приглашению своего гробовщика, — они пришли *приветствовать* его; тем не менее эта тень несомненно явилась из подсознания гробовщика как его оттесненная совесть. Наутро ночной кошмар, оказавшийся «только сном», навсегда, по-видимому, вытесняется из его сознания — но в повести Пушкина он остается главным ее событием; а спустя полтора десятка лет молодой Достоевский пишет странную повесть «Господин Прохарчин», свое третье произведение. Герой ее, мелкий чиновник, гонимый экзистенциальным страхом, из своего одичалого уединения в петербургских углах выходит в город, в мир, и видит бедность, пожар и чужую беду, и эти картины совокупаются в

его предсмертном бреду в такое чувство, что он во всем виноват и должен будет держать ответ; а в виде отдаленного биографического источника этого чувства глобальной вины из глубины заглохшей памяти выплывает воспоминание о мелочном обмане, в котором ему когда-то случилось быть грешным: убежал от извозчика, не расплатившись; и вот извозчик этот в бреду является в виде какого-то Пугачева и «подымает весь Божий народ на Семена Иваныча».

Можно сказать вместе с Д. Дарским, заранее отвечавшим на возражения, что его сближения Татьяны и Хромоножки, Онегина и Ставрогина произвольны: «Менее всего мне хотелось бы ошеломлять парадоксальностью сравнений, но я не могу отказать от мысли, которую так ясно вижу». Вот и мы ясно видим, как еле намеченный мотив пушкинской повести усваивается и прорастает в ранней повести Достоевского. Тот же мотив: какой-то старый, довольно невинный грех, человеком прочно забытый, в катастрофически потрясенном сознании всплывает из темной его глубины, и вдруг вся жизнь человека ставится под вопрос. Помнил ли Достоевский «Гробовщика», когда писал «Господина Прохарчина»? Может быть, и тогда он был, по А. Л. Бему, во власти литературных припоминаний? Или, скорее, некая объективная память в самом материале русской литературы делала свое незримое подспудное дело?

Мы знаем, как развернулось это дело у Достоевского. Несоразмерное разрастание малой вины в «фантастической голове» господина Прохарчина было началом пути, в конце которого — огромная истина, что всякий за всех перед всеми за все виноват («Братья Карамазовы»). Уже ведь и господин Прохарчин это предчувствовал и «видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет». Можно сказать, что здесь совершалось превращение малой вины в большую идею.

Однако неужто в самом деле в истоке такого художественно-нравственного движения был «Гробовщик»? Ведь его простому герою как раз, по-видимому, его вещее сновидение «даром пройдет» и забудется. Катастрофический мотив пришел к нему из подсознания помимо него и помимо него от него уйдет. Но повесть Пушкина сохранила этот мотив и передала его литературе на разработку. Это как брошенное в литературную почву зерно, и мы знаем, какие всходы дало оно у Достоевского. Не напрасно не только в болдинских трагедиях, где они даны прямым текстом, но и в болдинских повестях, где они почти не выговорены, сумела Ахматова прочитать «грозовые вопросы морали». На-

сколько «грозные» — надо и вправду, чтобы почувствовать это, обратным ходом возвратиться к «Гробовщику» от «Господина Прохарчина».

Это тончайшая и почти незаметная нить в большой ткани русской литературы — преемственность пушкинского мотива в ранней повести Достоевского. Тонкая нить в большой ткани, если представить литературу как общую ткань, которую наработали разные мастера. Проращение — пользуясь другой метафорой, но обе метафоры здесь возможны, — проращение большой темы Достоевского из пушкинского зерна, которое было словно тайно посеяно в сновидении пушкинского гробовщика. Тайно не только для незатейливого героя, но, наверное, и для автора, не рассчитывавшего будущих всходов. Такие тайны литературы не скоро вскрываются, и нужны для этого филологические усилия, в чем мы можем видеть оправдание и нашего занятия, апологию литературоведения.

Итак, незаметный мотив в одной из повестей Белкина дал начало магистральной теме, пересекающей нашу литературу насквозь. В «Господине Прохарчине» генетическая связь Достоевского с Пушкиным проявлялась в том человеческом материале, какой представляют собой персонажи двух повестей двух писателей, низовом социально и примитивном интеллектуально. По линии Онегина и Ставрогина та же связь осуществляется на ином уровне и в ином материале — на уровне интеллектуальных героев первого плана, в материале не «маленьких», а «лишних» людей.

3. Достоевский много говорил не только о пушкинском Евгении Онегине, но о «типе Онегина» как «общем русском типе, во весь теперешний век», а своего Князя-Ставрогина в материалах к роману представил как «плод века русского» («Князь — человек, которому становится скучно. Плод века русского» — 11, 134). В понимании Достоевского онегинский тип — динамическая структура, обладающая саморазвитием не только в литературе, но и в русском быту и общественной жизни. Достоевский фиксировал и обдумывал такое явление, как спонтанная эволюция литературных структур в виде порождений, подобных человеческим моделям такой смысловой концентрации, какие явились у Пушкина, — эволюция литературно-психологических комплексов и структур по-своему столь же органическая, как эволюция возрастная, семейная, со сменой поколений, с явлениями наследования и мутации. Так он прочерчивал литературные родословные для своих героев, всего охотнее пушкинские, но не только, устанавли-

вая генетические их связи с предшествующими героями русской литературы.

Достоевский был в восторге от слов Аполлона Майкова о Степане Трофимовиче: «у Вас, в отзыве Вашем, проскочило одно гениальное выражение: „Это тургеневские герои в старости“. Это гениально! Пиша, я сам грезил о чем-то в этом роде; но Вы тремя словами обозначили все, как формулой» (29, кн. I, 185).

То есть: как бы по естественной эволюции (не примитивно-биологически возрастной, но исторически-возрастной, со сменой эпох) тургеневские герои превратились в героев «Бесов», Рудин в Степана Трофимовича Верховенского. Но Достоевский и реальных героев русской истории так же ставил в ряды органически-исторической эволюции и связывал родственными отношениями: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» (29, кн. I, 260).

Это значит: как Степан Трофимович отец Петра Степановича, так в реальной истории Грановский *идейный* отец Нечаева. Идейную историю Достоевский персонифицировал, переосмысливая литературную формулу отцов и детей, а формулу отцов и детей выводил из литературы прямо в историю, в русскую историю идей. А в то же время в литературе открыл родословные связи как бы разных поколений литературных героев разных писателей между собой: герои «Бесов» — тургеневские герои в старости.

В планах романа автор отождествлял литературных и исторических персонажей и прямо обозначал своих будущих героев именами Грановского и Нечаева; но Князь-Ставрогин не поддавался такому отождествлению.

4. Памятный нам со школы опыт построения генетического ряда (или даже генеалогического древа) ведущих героев литературы еще до Достоевского предпринял его антипод Добролюбов в статье «Что такое обломовщина». Положения этой статьи о видоизменениях «родовых черт» основного типа во времени, «новых фазах его существования», близки рассуждениям Достоевского об онегинском типе. Свой генеалогический ряд Добролюбов открыл, разумеется, тоже Онегинным, а замкнул его на Обломове, объявив всех персонажей ряда родственниками, «братьями-обломовцами». Последний в ряду, Обломов, есть исчерпание ряда, итог, для Добролюбова тоже сумеречный, и

ему, пожалуй, можно было бы назвать свою статью, как А. Л. Бем статью о Ставрогине — «Сумерки героя» (но, конечно, такое название, с этими вагнеровско-ницшевскими ассоциациями, у Добролюбова невозможно).

Достоевский в своих размышлениях об онегинском типе тоже подвёл ему итог, но Достоевский иначе прочертил родословную типа на карте литературы. На основании романа «Бесы» и всего того, что он говорил об онегинском типе, можно представить другой генетический ряд героев от того же родоначального пункта. *От Онегина до Обломова* — ряд Добролюбова. *От Онегина до Ставрогина* — ряд Достоевского. Итоговыми героями характеризуется мировоззренческая оптика конструкторов рядов: Обломов для Добролюбова — олицетворение общественной бесполезности, Ставрогин для Достоевского — носитель духовной болезни века, века «неверия и сомнения».

5. В творческой истории «Бесов» основным событием стало неожиданное для автора выдвижение Князя-Ставрогина в центр романа, задуманного вначале как роман политический и даже тенденциозный, с фигурой «Нечаева» в центре. В результате образовалась двойственная структура, в которой двойственность означает не след неудавшейся «спайки двух замыслов», сшитых белыми нитками (как полагал Вяч. Полонский в его давней полемике с Л. Гроссманом²), а самый нерв ситуации политического романа-трагедии. В центр ультразлободневной интриги оказалось вовлечено здесь лицо с наиболее старой, пожалуй, в ряду протагонистов Достоевского психологической, социальной и литературной наследственностью (вполне сочетающейся с «декадентской развинченностью» и вообще предвестиями модернистского типа личности, почувствованными А. Вольнским; в менее острой форме подобное сращение старого, уже ветхого романтизма, «столь осмеянного еще Белинским», как заметит ему язвительно черт, с раннедекадентским комплексом проявится в Иване Карамазове³): сигналом ее в романе служит сравнение Николая Всеволодовича с «господами доброго старого времени» (гл. «Премудрый змий»), в котором уподобление перекрывается расподоблением, но самое уподобление глубоко неслучайно. Парадокс Ставрогина в том, что в ряду центральных лиц Достоевского он вместе и несколько архаичен и даже как бы анахроничен, являя собой эпигона старого психологического типа (черты подобные есть и в Версилове, о связях его с онегинским типом — особый вопрос), и наиболее модернистичен. Парадокс ситуации «Бесов» — в осязаемой не-

слиянности центрального лица с фоном событий, в центр которых он поставлен.

Выше, в докладе, мы обмолвились о творческой истории «Евгения Онегина», пророчившей структурную схему «Бесов». Как известно, Пушкин вывел, устранил из романа большой исторический и политический материал, наполнявший уже написанные фрагменты не включенных в состав романа глав. Это решение по-разному понимается пушкинистами, и, например, внимательнейший исследователь истории онегинского замысла И. М. Дьяконов не может с ним примириться, он не согласен иначе рассматривать окончательный текст «Онегина» как вынужденный цензурный вариант, «урезанный вариант» для печати⁴. Однако и принимая во внимание вынужденные причины, можно видеть более глубокую телеологию в этом решении. Можно допустить, как заметил Э. Г. Бабаев, что Пушкин «почувствовал некое раздвоение замысла»⁵. Он отказался от широких возможностей и благодаря этому именно, силой ограничения круга действия, создал в «Онегине» художественную формулу русского романа, состоящую в том, что любовная история, отношения нескольких лиц оказываются сверхнасыщены историческим и философским смыслом. Л. В. Пумпянский писал об «онегинском типе русского романа» как его внутренней форме. Но и оставшийся в черновых бумагах поэта широкий замысел кое-что прогнозировал в будущих формах романа. Понятно, что версия о намерении автора привести Онегина к декабристам пользовалась в советское время преувеличенным вниманием пушкинистов. Однако «Бесы» побуждают отнестись к этой версии, как к сюжетной *возможности*, с новым вниманием. В «Бесах» спустя полвека случилось то, чего *не* случилось все же в «Онегине», — «праздный человек», «скучающий барин» оказался в центре радикального политического движения, где ему, казалось бы, нечего делать. И вообще ситуация скучающего барина на политическом поприще оказалась достаточно долговременной в русской литературе и общественной жизни (см. ниже пункт 10); в источнике же ее была неосуществившаяся возможность пушкинского романа в стихах. Отозвалось в «Бесах» и то «раздвоение замысла», которого Пушкин не допустил в «Онегине», Достоевский же сделал его конструктивным принципом своего политического романа-памфлета-трагедии.

6. От Пушкина пошла метафора зарезанной любви (как зарезанного сна у Шекспира); она явилась одновременно в «Женихе» и «Сцене

из Фауста», и в том же 1825 году нож в символическом сопряжении с чувственной любовью сверкнул во сне Татьяны. В нашей литературе метафора привилась не только как образ насилия и растления («Злодей девицу губит, / Ей праву руку рубит»: лишает чести), но и как образ чувственной любви как таковой: мотив, преобладающий в «Сцене из Фауста», где упившемуся страстью интеллектуальному герою-любовнику Мефистофиль показывает его, как в зеркале, прямо в образе будущего Федьки Каторжного, и пророчится, таким образом, будущее сращение Ставрогина с этим последним (вообще связь «Бесов» со «Сценой из Фауста» так же значительна, как с «Онегиным»). Этого-то зеркала метафоры и не может вынести пушкинский Фауст и именно это напоминание заглушает всеразрушающим жестом: «Все утопить».

Два аспекта метафоры действуют в «Герое нашего времени» и в «Анне Карениной». «— Вы опасный человек! — сказала она мне: — я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня,— я думаю, это вам не будет очень трудно.— Разве я похож на убийцу?..— Вы хуже...» Сравнение, относящееся, конечно, не только к светскому злословию героя, а ко всей его интриге с княжнюю Мери. Он тоже ей праву руку рубит, соблазняет и растлевает психологически.

Та же метафора в «Анне Карениной» — особенно резкая, потому что относится не к соблазну и насилию, а к настоящей любви; но, став любовью физической, она предстает лишенной одухотворяющих, облагораживающих покровов, страшно оголенной как грех: чувственная любовь как убийство любви. Этот образ, внедрившийся в литературу, наверное, можно рассматривать как национальную метафору, связанную с аскетическими корнями русской духовной культуры.

«Он чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его. *Так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи*».

Кажется, связь этой сцены с пушкинской «Сценой из Фауста» еще не отмечена. Она несомненна и объясняется, видимо, не влиянием, а действием той же таинственной силы — глубинной литературной памяти.

7. На опубликованный доклад о французском эпитафье я получил от двух известных пушкинистов серьезное возражение: все это в большей мере верно про Достоевского, чем про Пушкина, Пушкин читается слишком «по Достоевскому», ему приписана проблематика Достоевского, и даже — Пушкин растворяется в Достоевском, Онегин — в Ставрогине. Возражение это сопровождалось несогласием со смыслорасширительными толкованиями известных пушкинских мест (особенно сна Татьяны) как отрывающимися от текста и «литературоведческого историзма». По поводу сна Татьяны Юрий Михайлович Лотман написал мне, что Татьяна не обязана видеть во сне пушкинские концепции. Я отвечал, что обязана, да и все хорошо известные нам сновидцы Пушкина, Достоевского, Толстого ничего другого не могут видеть в знаменитых снах своих, как концепции (не теоретические, понятно) их творцов.

Пятнадцать лет назад появилась этапная статья Ю. Н. Чумакова «Поэтическое и универсальное в „Евгении Онегине“». В ней намечены три аспекта, три ступени, три стадии понимания пушкинского романа: поэтическое и реальное (история литературы), собственно поэтическое (поэтика), поэтическое и универсальное⁶. Этот последний аспект не уложился еще в литературоведческий термин, начало же этому направлению понимания литературы было положено символистской критикой, главным образом колдовавшей над Гоголем и особенно Достоевским. Достоевский дал драгоценную для символизма формулу — «реализм в высшем смысле», которую Вячеслав Иванов перевел на свой язык: *a realibus ad realioa*. Символисты смотрели на русскую литературу XIX столетия как на историю подготовки их символизма, не замечая в ней ничего другого. Но зато они сумели в ней отыскать «реализм в высшем смысле» не только у Достоевского. Взгляд на «Евгения Онегина» «на фоне универсальности»⁷ был заявлен, хотя и в самом общем плане, в двух поздних статьях Вячеслава Иванова — «Роман в стихах» и «Два маяка» (1937). Сказав, что, как и в болдинских трагедиях и «Сцене из Фауста», Пушкин в романе «глубоко задумывался над природой человеческой греховности» и исследовал глубинные корни смертных грехов, и особенно скуки как демонического, одержимого состояния («„Уныние“ есть его каноническое имя в списке смертных грехов»⁸; Пушкин и знал его канонически: «Дух праздности унылой»), Иванов ввел точку зрения, уже привычную по отношению к Достоевскому, но новую по отношению к «энциклопедии русской жизни». Если Николай Ставрогин интересовал нашу философскую крити-

ку от Вячеслава Иванова до Даниила Андреева исключительно как носитель универсальных, метафизических тем (с переключением в эти планы и самой реалистической социальной типичности; так, замечательно суждение Н. Бердяева о ноуменальном, метафизическом барстве Ставрогина⁹,— то есть прозревается слияние социального и духовного, углубление социального до духовного уровня, до тонкой духовной сущности, «ноумена» аристократа, «дрянного барчонка», до какой-то уже умопостигаемой сущности: ноуменальное барство как умопостигаемый характер Ставрогина; очень интересное замечание), то подобный взгляд на Евгения Онегина—значительно более трудное и спорное дело.

Между тем нельзя сказать, что в самом романе подобный взгляд не присутствует, это прежде всего взгляд Татьяны, с ее увенчаниями-развенчаниями своего героя. Она его мыслит в сверхчеловеческих категориях ангела-хранителя или коварного искусителя, но ее ожидает разочарование: он повел себя не как титан добра или даже зла, «а просто как хорошо воспитанный светский и к тому же вполне порядочный человек»¹⁰. Однако он упорно в романе не сводится к этому «просто», к своей прозаической, психологической, социальной основе. Сон Татьяны снова вводит другой масштаб: герой является то ли демоном, то ли сказочным добрым молодцем («Онегин, взорами сверкая, / Из-за стола гремя встает»¹¹); а в том, что сон Татьяны есть огромное откровение неких сокрытых истин, кажется, нет сомнений (и откровение, если угодно, «концепции» героя и героини, если вспомнить вышеупомянутое возражение; можно вспомнить и сказанное Марьей Тимофеевной Ставрогину: «только вы-то зачем в этом самом виде приснились?» Как будто он отвечает за то, каким ей приснился. По Достоевскому, да и по Пушкину, тот и другой герой *отвечают*). И решающее как будто бы развенчание до «пародии» все-таки не решает его загадки. Загадка Онегина—в непрерывной пульсации ликов прозаического «современного человека» и «спутника странного», духовной личности с неведомыми возможностями (в обе стороны—плюса и минуса, говоря упрощенно) и время от времени вспыхивающими в его чертах поэтически ореолами, которые было бы слишком «просто» снять с него как литературные маски. Нет, Онегин—это тоже «реализм в высшем смысле», весьма непростой реализм. Да и литературные маски не так поверхностны и относятся не к одной оболочке, но и к таинственному, проблематичному во всяком случае, ядру этой личности; таковы и «мельмотовские» его черты—не только периодически из него бли-

стающий и сверкающий взгляд, но и другой, «чудно нежный» («Твой чудный взгляд меня томил»): тот и другой в чередовании и сочетании составляет принадлежность Мельмота-скитальца (а и Онегин для Достоевского скиталец, только в родной земле), точнее—сверкающий взгляд и мелодически нежный голос. Много сказано об «Адольфе» как прототипе, но, по-видимому, «Адольф» с «Мельмотом» в паре образовали двойственную архетипическую основу, отозвавшуюся в двойственном освещении и двойном масштабе оценки и измерений неустойчивого, колеблющегося объема этого столько определившего в нашей литературе образа.

Об этом объеме возможностей хорошо сказал на своем языке А. Сивяцкий-Герц: «так что его в итоге можно тянуть куда угодно— и в лишние люди, и в мелкие бесы, и в карбонарии...»¹² Так и тянула литература, и дотянула, по нашей гипотезе, до Ставрогина, которого тоже в те же стороны можно тянуть, причем существенно, что до карбонария Пушкин Онегина все же не дотянул, отказался,— в Ставрогине дело дошло и до этого, до воплощения и такой возможности: возможности русской истории, русской жизни дозрели.

К упомянутым типологиям русских литературных героев Добролюбова и Достоевского можно присоединить итог, какой подвел XIX столетию в 1901 г. С. Н. Трубецкой, рассмотревший на карте литературы два маршрута: «история „лишнего человека“ от Тургенева до Чехова» и «история русского „сверхчеловека“ от Демона и Печорина до босяков Максима Горького»¹³. Очевидно, в известных точках процесса, в произведениях и героях две эти «истории» смыкались, пересекались, и восходили обе они к Онегину— не только история лишнего человека, но и русского сверхчеловека. От аристократического байронизма до доморощенного демократического ницшеанства— диапазон типологии С. Н. Трубецкого, вставленной в европейскую рамку: между байронизмом и ницшеанством как двумя эпохальными веяниями на двух краях столетия. В лице Ставрогина то и другое могли отзываться и причудливо сходиться как отзвук и предвестие; таков диапазон Ставрогина, он— на пересечении больших линий духовных движений века.

8. В статье «Эволюция образа Ставрогина»¹⁴ А. Л. Бем показал, что в решении окончательной судьбы героя был для автора момент большого колебания: Достоевский испытывал возможности его спасения, очищения, возрождения, и в итоге в этом ему отказал. Но возможно-

сти испытывались, и представлялись разные исходы. Ключевой, перипетийной в аристотелевском смысле (поворотной к лучшему или худшему) должна была стать глава «У Тихона», в результате в роман не вошедшая, но в его движении и развязке многое главное определившая.

Ставрогин приходит к Тихону для покаяния («Прибегаю как к последнему средству»), но к покаянию оказывается не то чтобы не готов, а уже окончательно неспособен; покаяние срывается, и это предопределяет его конец. М. Бахтин замечательно описал стилистические особенности исповеди Ставрогина, делающие его попытку исповеди внутренне противоречивой и обреченной: он «кается в маске неподвижной и мертвенной», «как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова», говорит, «отвернувшись от слушателя»¹⁵.

На страницах романа разыгрывается последний акт трагедии героя. Ставрогин в романе очень серьезен; он ищет спасения, его действия — это его последняя борьба. Он отказывается от роли хозяина бесов (роль Онегина во сне Татьяны), самозванца, политического Ивана-царевича (кстати, как заметил в беседе С. В. Ломинадзе, наша наступившая революция, если перевести ее на язык «Бесов», обошлась без Ставрогина, обаятельного «аристократа в демократии»; и похоже, что ее Иваном-царевичем стал непосредственно Петр Верховенский, если вспомнить, что сравнение Ленина с ним стало общим местом в политической публицистике, особенно в критические месяцы 1917 года¹⁶), предупреждает Шатова, от которого сносит пощечину, и заявляет, что он его им не отдаст, готовится к двум подвигам покаяния — объявлению тайного брака и публичной исповеди. Здесь, в кульминации усилий, его борьба срывается окончательно. «Не стыдись сознаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?» — говорит ему Тихон. Исповедь Ставрогина — исповедь без покаяния. Некогда на последней странице «Адольфа» автор его сформулировал основную проблему того нового героя, который пошел от него гулять и по русской литературе и дошел в конце концов до Ставрогина. Есть, нам кажется, связь у исповеди Ставрогина с этим местом «Адольфа»: «я ненавижу это тщеславие, которое занято лишь собой, повествуя о зле, им содеянном, которое ищет вызвать к себе сочувствие, описывая себя, и которое, оставаясь само невредимым, парит среди развалин, анализируя себя вместо того, чтобы каяться (*s'analyse au lieu de se repentir*)». Чем не еще один французский эпиграф ко всей описываемой ситуации (и кстати, не могли ли и он послужить прототипом Пушкину для его французского эпиграфа? «*Je hais cette vanité*» — говорит Бенжамен Констан; «*Pétri de va-*

pité» — подхватывает Пушкин, и далее оба варьируют мотив превосходства, «быть может, воображаемого»? Кажется, этот французский текст бросает свет на многое в русской литературе, от журнала Печорина до исповеди Ставрогина. В последней самоанализ доходит до акта покаяния, но отчаянная попытка изменить ситуацию — каяться вместо того, чтоб анализировать, — не удастся, срывается, и ставрогинский «документ» лишь еще раз подтверждает уже описанное в «Адольфe»: «Иные места в вашем изложении усилены слогом, вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет».

Работа автора над Ставрогиным, изученная А. Л. Бемом, говорит о том, что Достоевский боялся своею волею предрешить судьбу героя и словно ждал решения в испытании возможностей, которые заключал в себе материал. Дело было о страшном: предопределен ли герой к гибели, подобно тому как — иной вариант, иной исход — в замысле «Жития Великого Грешника» герой был «как будто заранее предопределен автором к духовному возрождению»¹⁷? Такова структурная идея жития, взятая Достоевским как внутренняя форма для задуманного цикла романов. «Все яснее. Умирает, сознаваясь в преступлении» (9, 139). Князь-Ставрогин вышел из этого замысла, и уже в планах «Бесов», а затем в сюжетном движении пишущегося романа решался заново тот же вопрос. Испытывались и взвешивались спасительные состояния и исходы: вера, энтузиазм, любовь, подвиг. Но выяснялось: *поздно*. «Подвиг осиливает, вера берет верх, но и бесы веруют и трепещут. „Поздно“, — говорит Князь и бежит в Ури, а потом повесился» (11, 175). Достоевский уже показывал это «поздно» в лице Свидригайлова, также по-своему ищущего в романе спасения (Раскольникову не поздно), и заново воспроизводил и испытывал ситуацию в более сложном случае Николая Ставрогина. «И бесы веруют и трепещут» (*Иак.* 2, 19). Таинственные слова, говорящие о безблагодатной вере, соединяющейся с безблагодатным трепетом, по-видимому, со страхом и ужасом, не с любовью¹⁸ (здесь, кстати, бродят мотивы спора Константина Леонтьева с Достоевским). Слова, предопределяющие к гибели, и не просто к самоубийству, но к *самоистреблению*: слово, изобретенное Достоевским для подобного случая. Такой исход как следствие веры и трепета в этом смысле, исход Иуды, который так именно веровал и трепетал. Наверное, перевод на язык психологии такого состава веры и трепета означает последнее, крайнее, безвыходное отчаяние. В вариантах главы «У Тихона» автор и самую исповедь героя (подвиг, ко-

торый «осиливает») объяснял противоречивым мотивом — потребностью всенародной казни, креста, при неверии в крест (12, 108). Ставрогин именем своим связан с крестом и совершает свое восхождение на чердак как на свою Голгофу, на самораспятие (замечена та детальность, с какой описан путь его *восхождения* по ступеням длинной и «ужасно крутой» лестницы¹⁹), но по способу Иуды (о котором напоминает также ассоциация, возникающая в развязке сцены, получившей, по замечанию А. Л. Бема²⁰, «вершинное значение» в решении участи героя по исключению из романа главы «У Тихона», — свидания с Хромоножкой: он от нее убегает *в ночь* и в этой ночи выдает ее Федьке Каторжному, а она кричит ему анафему «*вослед в темноту*»; ср.: «Он, приняв кусок, тотчас вышел; *а была ночь*» — *Ин.* 13, 30). Последнее слово романа (буквально — последние строки) — невероятно крупно поданные подробности избранного способа (молоток, гвоздь про запас, крепкий шелковый шнурок, жирно намыленный), говорящие о высокой сознательности решения («Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты») как осознанно-неизбежного результата, притом осознанно-неизбежно-позорного (у Иннокентия Анненского по поводу другого произведения русской литературы есть замечание: «не покончить с собою, потому что это может значить утопиться или зарезаться, а именно повеситься, т. е. стать чем-то не только мертвым, а самонаказанным, явно покаранным и притом еще отвратительным и опозоренным...»²¹).

Здесь вспомним снова «Сцену из Фауста». Все тот же А. Л. Бем рассмотрел ее на фоне «Фауста» Гёте (первой части) и пришел к заключению, что Пушкин отверг концепцию Фауста ищущего и стремящегося, в котором его бесконечным стремлением перекрываются промежуточные результаты, в том числе и столь трагический, как гибель Маргариты, и «увидел возможность по-иному истолковать образ Фауста, повести его не путем воскрешения, а путем окончательной гибели»²². То есть как бы путем будущего Ставрогина, о котором как будто помнит исследователь, помнит свои статьи о Ставрогине, когда пишет, что Пушкин не принимает титанического самооправдания Фауста у Гёте и возражает ему незабываемым образом пресыщенного любовника как разбойника с большой дороги. Может быть, также и Бем читает Пушкина слишком «по Достоевскому»? Но идея в самом деле очень уж резко иная: на месте Фауста бесконечно стремящегося и ищущего и тем в последнем финале оправданного и спасенного — Фауст *скушающий*. «Для Фауста, в представлении Пушкина, после гибели Маргариты на-

ступила духовная смерть, и он способен только на бессмысленные метания от преступления к преступлению»²³. В самом деле, если поверить исследователю, то не читал ли Пушкин Достоевского? Вспомним: за час, быть может, до всенародной исповеди, «до великого шага, вы броситесь в новое преступление как в исход, чтобы только избежать обнародования листов!» Если исследователь читает Пушкина так, как будто Пушкин читал Достоевского, то горе исследователю; и однако исследователь, чье зрение намагничено чтением Достоевского, в самом деле иначе читает Пушкина и получает способность видеть те вызовы и задания, какие без Достоевского в Пушкине не разглядеть.

«Воскресить себя любовью» (11, 151) — вариант спасения, испробованный в планах к роману. Испробован он и в сюжете как самый последний шанс: за одну ночь «законченный роман» с Лизой. «Это подобно, как у великих художников в их поэмах бывают иногда такие б о л ь н ы е сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны...» — слова Версилова в «Подростке» (13, 382). Если припоминать подобное у самого Достоевского, то более «больной» сцены, чем глава «Законченный роман», может быть, и не вспомнить. Евгений у ног Татьяны, Ставрогин перед Лизой.

Но Евгений в последней главе возрожден великой любовью и в каком-то существенном смысле в итоге спасен; мы «вдруг» его оставляем «в минуту, злую для него», в момент катастрофы, но на душевном взлете, не в пустоте, но в полноте ощущений («В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!») Его «законченный» тоже роман с Татьяной иначе закончен, как и, в сравнении с «Бесами», весь роман «Евгений Онегин».

Мы говорили об этом в докладе: структурная формула «Бесов» *противостоит* структурной формуле «Онегина», которая в том, что роман кончается и не кончается, обрывается: «И *вдруг* умел расстаться с ним...» «— На свете ничего не кончается.— Тут будет конец». Вот противоположение двух великих романов. Поэт излагал впечатление современников, отвечая Плетневу: «Вы говорите справедливо, / Что странно, *даже* неучтиво / Роман не конча *перевать* ... Вы говорите: слава Богу, / *Покамест твой Онегин жив, / Роман не кончен...*» В «Бесах» предопределенный, неуклонный *конец героя* (он не может остаться за гранью романа «покамест жив»), знаменующий некий итог, превышающий биографическую участь этого только лица, Николая Ставрогина, провоцирует в сюжете романа резко выраженную *поэтику конца*,

тщательно оформленную в заключительных главах. В последних главах роман очень быстро, стремительно и обвально идет к концу, к какому-то окончательному концу, концу, возведенному в степень. Внешний признак этой идеи — заголовки глав третьей части: «Окончание праздника», «Законченный роман», «Последнее решение», «Последнее странствование Степана Трофимовича», «Заключение». Пять глав из восьми третьей части в заголовках несут идею конца.

9. Возражением на суровые решения русской литературы явилась статья Н. Бердяева «Ставрогин» (1914). Это защита героя и даже его апология с позиций «нового религиозного сознания», предтечей которого для Бердяева был Достоевский. Но и в границах этого большого движения начала XX в. статья Бердяева исключительна. Параллельные ей статьи Вяч. Иванова и С. Н. Булгакова говорят о Ставрогине в строгих тонах, укорененных в христианском миропонимании их авторов, и трактуют его как «личину небытия»²⁴. По отношению к ним статья Бердяева своеобразно еретична. Ставрогин — творческая, трагически гениальная личность, и это прежде всего, и как таковой он дорог Бердяеву и, по Бердяеву, самому Достоевскому, и поэтому гибель его не может быть окончательной. Что имеет в виду Бердяев, утверждая этот главный свой тезис о неокончательной, невечной гибели Николая Ставрогина — берет ли он на себя решение о загробном пути его души или же ожидает его «нового рождения» как ценной сущности в жизни и культуре? Во всяком случае он решительно отделяет Достоевского от «православного сознания», для которого наложивший на себя руки по типу Иуды Ставрогин «погиб безвозвратно». Но отношение автора к своему герою определяет в терминах православного сознания: «Николай Ставрогин — слабость, прельщение, грех Достоевского»²⁵.

Таковыми словами он передает оценку «старого религиозного сознания». Сам же говорит другое — что Достоевский любит Ставрогина не в порядке слабости автора к своему герою, а как христианский мыслитель нового склада, которому дорога как таковая творческая личность, пусть трагически потерявшая себя.

Сам Достоевский, и не где-нибудь, а в главе «У Тихона», позволял себе остро играть православным словоупотреблением: «— Помните ли вы: „Ангелу Лаодикийской церкви напиши...“? — Помню. Прелестные слова.— Прелестные? Странное выражение для архиерея, и вообще вы чудак...»

Ставрогин удивляется, потому что Тихон употребляет аскетический термин в обиходном светском значении: обаятельные, восхитительные слова. Нет сомнения в том, что Достоевский намеренно это ему позволил и не хотел его этим компрометировать, скорее напротив, оттенил его человеческую свободу и неукладываемость в официальную рамку: «и вообще вы чудак». В порядке сравнения вспоминается из недавней работы о Пушкине: замечательный пушкинист В. Непомнящий сетует Пушкину на неточность, неканоничность словоупотребления: «в дальнейшем он не раз еще будет путаться, приписывая, например, Евангелию „божественное красноречие“ и „вечно новую прелесть“ — прелесть в сакральном языке значит соблазн. Как будто ему хочется заговорить тем, новым языком, а он плохо его слушается. Кажется, что он растерян, словно попал в ловушку»²⁶.

Можно одно сказать на это: нет, не кажется. Другое кажется — что такие претензии к языку поэта могут нас далеко завести по пути утраты способности слышать слово Пушкина, слышать этот язык. И еще кажется: автор судит о Пушкине снисходительно и свысока, как владеющий правильным языком о невладеющем и «путающемся». Вот сравнение: сердцеведу-*архиерею* у Достоевского позволено то, что пушкинист наших дней не позволяет *поэту*. Пушкин все-таки и в свои последние годы, к каким относятся строки, которыми не вполне удовлетворен пушкинист (1836), не стал духовным писателем в специфическом смысле, остался поэтом, — и слава Богу, скажем мы от чистого сердца и от всей нашей русской духовности, да позволено будет нам сказать и так, потому что к великой пользе именно для нее это было так (а то ведь и метко, пожалуй, описывает иронический поэт нашу «нынешнюю социокультурную ситуацию»: «Медведь духовности великой там наступает всем на ухо. Там под духовностью пудовой затих навек вертлявый Пушкин...»²⁷).

«Странное выражение для архиерея». Не случайна у Достоевского эта черта: ведь Тихона осуждают в монастырском кругу (устами строгого «и, сверх того, известного ученостию» отца архимандрита) «в небрежном житии и чуть ли не в ереси». И старец Зосима подобными же чертами отмечен, его подозревают тоже в чем-то вроде религиозного модернизма: «По-модному веровал, огня материального во аде не признавал». Достоевский остро наделял своих святителей подобными проявлениями свободной религиозной духовности, с известным уклоном в мистический пантеизм и чертами своеобразного францисканства. И слышал себе обвинения в ереси, особенно от Леонтьева, ссылав-

шегося при этом и на оптинских монахов, чуть ли не осуждавших фигуру Зосимы и не признававших «Карамазовых» «правильным православным романом». Подтверждений документальных этому нет, но это правдоподобно. Но православная мысль приняла Достоевского как христианского писателя, оцерковила его, как писал, возражая Леонтьеву, Розанов.

«Прелестные слова». А между прочим, в них прозирается приговор герою: ни холоден, ни горяч, изблюю из уст (предельно резкий вариант славянский, в русском тексте сглаженное «извергну»). Так со Ставрогиным и происходит, и он сам берет на себя исполнение приговора. Статья Бердяева представляет собой перетолкование, переинтерпретацию в ключе книги «Смысл творчества», которую он тогда же писал. И Бердяева больше в статье, чем Достоевского и Ставрогина. Бердяев прав, что к трагическим героям Достоевского не подойдешь с катехизисом. Но вопрос о гибели и спасении все же в романе решен сурово. И также Бердяев прав, что автор любит безнадежного своего героя, отчего и поколения критиков и читателей продолжают им увлекаться; автор во всяком случае признавался в интимной, сердечной связи с героем: «Я из сердца взял его» (29, кн. I, 142). И он не хотел, вероятно, брать на себя окончательный суд, но в пределах своего творческого ведения и творческой власти подчинился неуклонной поэтической логике, приговорившей героя. Но, конечно, судьбы души его в вечности автор не предрешал никак (Бердяев же, кажется, и об этом решился судить).

10. Итак, конец, итог, развязка резко прочерчены в «Бесах» и Ставрогине. Но в нем же и модернистские завязки. Итоги относительны: герой — выразительное звено в исторической и литературной цепи. Было сказано выше о скучающем барине на политическом поприще как фигуре, являющейся потенциально в Онегине и актуально в Ставрогине. Но со Ставрогиным она не уходит со сцены, оставаясь моделью достаточно долговременной в нашей литературе и политической жизни. В начале 1918 г. Михаил Пришвин печатает в эсеровской газете «Воля страны» статью «Большевик из „Балаганчика“» как ответ на блоковскую «Интеллигенцию и революцию», и Блок заносит в записную книжку: «Г-н Пришвин хайт меня в „Воле страны“, как не хаял самый лютый враг»²⁸. Большевик из «Балаганчика» — большевик из декадентов, как Онегин у декабристов и Ставрогин у Нечаева. Были годы, вспоминает Пришвин, они с Блоком вместе ходили к хлыстам,

«я — как любопытный, он — как скучающий», теперь, «как скучающий», он пошел в революцию. Генетическую связь со старым типом Пришвин вскрывает в последних словах статьи: «на большом Суде у тех, кто владеет словом, „спросят ответ огненный“, и слово скучающего барина там не примется»²⁹.

Такое переключение темы из литературного контекста в политический — и обратно — постоянно идет, и как Катков говорил о Бакуanine, перенося литературную модель на политическую фигуру, так Пришвин теперь говорит о Блоке.

Тем временем большевик из «Балаганчика» пишет поэму «Двенадцать», с проходящим через нее мотивом скуки как призыва к разбою и разрушению³⁰. Скука как источник разрушительного действия — мотив пушкинской «Сцены из Фауста»; скука и разрушение — первое и последнее слово в тексте как импульс и результат: «Мне скучно, бес» — «Все утопить». В промежутке содержится объяснение Мефистофиля, что скука есть состояние мыслящего существа, т. е. принадлежность интеллектуального героя. В революционной поэме Блока она составляет уже принадлежность голытьбы, с теми же разрушительными эффектами, скука с ножом в руке; но такой фигурой — будущим Федькой Каторжным — уже оборачивался и в пушкинской сцене интеллектуальный герой; а с Федькой Каторжным связывают расчеты политические бесы у Достоевского; а персонажам «Двенадцати» — «На спину б надо бубновый туз».

А в конце того же 1918 года Блок записывает в дневник: «Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же *скучаем и зеваем*, как тогда, когда смотрели на его постройку»³¹.

Это уже почти прямая цитата из «Сцены из Фауста» — понятно, что неосознанная, но тем выразительнее связующая звенья как бы единого текста, единой цепи поэзии и истории; из того самого объяснения Мефистофиля: «И всяк зевает да живет / — И всех вас гроб, зевая, ждет. / Зевай и ты».

Со «Сценой из Фауста» Блока уже сближали. И. Роднянская находит отзвук брезгливой реплики «Все утопить» в его итальянских стихах («Весь груз тоски многоэтажной / — Сгинь в очистительных веках») и особенно в странно-чудовищной дневниковой записи 5 апреля 1912 по поводу гибели «Титаника», «вчера обрадовавшей меня несказанно», — того самого буржуазно-развратного корабля, о котором и была брошена брезгливая реплика³². Брошена в будущее, в котором пошла

отзываться эхами — репликой Князя-Ставрогина, поэтическими и человеческими реакциями Александра Блока.

В недавней статье³³ В. Непомнящий поставил Блока в ряд с Вальсингамом и Ставрогиным; увидел фигуру Ставрогина на большом пути литературы между героем Пушкина и поэтом Блоком, на перевале времен. В самом деле — Блок, автор, великий творец, а не только герои его (персонажи «Двенадцати»), оказывается в ряду с *героями* Пушкина и Достоевского. Не только с Пушкиным соотносится, перекликается, как поэт с поэтом, а — непосредственно с пушкинским Фаустом. Возможно, и со Ставрогиным: на это наводит еще одно замечание Пришвина в повести «Журавлиная родина» (1929). Он здесь говорит о случаях обожествления художником «своего собственного образа, как часто простой народ обожествляет образ Божий, икону. Сильно подозреваю, что Христос в поэме Блока „Двенадцать“ — грациозный, легкий, разукрашенный розами, есть обожествленный сам Блок, иллюзорный вождь пролетариев»³⁴.

Словом, Иван-царевич в мечтах Петра Верховенского. Красавец, идол, самозванец, обожествленный Ставрогин, иллюзорный вождь революции. Иллюзорный, поскольку она совершается без него, и ее Иваном-царевичем станет сам Верховенский-Ленин (что, впрочем, тоже предсказано в «Бесах», в разговоре старшего Верховенского с сыном: «Помилуй, кричу ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? И rit»).

11. Последнее примечание: «Домик в Коломне», октавы X—XII. Гибель идиллии: домика в Коломне больше нет, на его месте вырос трехэтажный дом. И на месте смешного невинного происшествия со старушкой, Парашей и усатой кухаркой, взволновавшего мир идиллии, — конфликт другого масштаба, большой конфликт европейской литературы — цивилизация, губящая идиллию, и грозная реакция поэта.

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.

Это нешуточное место в шутливой поэме — настолько серьезное, что автор спохватывается и с усилием давит в себе потрясенное чувство, чтобы вернуться к легкому тону комической повести. Но без этого места нам не понять, о чем на самом деле шутка, рассказанная будто бы ни о чем.

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию...

К чему в контексте нашей темы этот беглый мотив, так мало замеченный читателями и даже исследователями, отчего нам трудно до сих пор оценить загадочное произведение в целом? Станным сном полна бывает и голова филолога, и представляются связи, возможно, и несколько фантастические, но будоражащие воображение. Тема вокруг Онегина и Ставрогина разрослась и вышла из берегов, и как бы тему не потерять; однако есть кровеносная система литературы, в которой неведомыми нам путями сообщаются ее живые силы, есть большой контекст, непрерывно ширящийся за собственные пределы; есть то, что на ультранынешнем литературоведческом языке называется интертекстуальными связями.

Нам представляется, что в «интертексте» литературы тянется нить от лирического мотива смешной поэмы к пожарным мотивам «Бесов» («Все сжечь» — эхо-реплика «Сцене из Фауста» Князя-Ставрогина в материалах к роману, программа, в самом романе частично реализующаяся в большом пожаре, уносящем жизни обеих женщин Ставрогина — Марьи Тимофеевны и Лизы), существующим на фоне нескольких сцен последнего акта второй части «Фауста» Гёте. Там у Гёте тоже гибель идиллии: пожар, уничтоживший домик патриархальных мифологических стариков Филемона и Бавкиды вместе с ними самими, уступившими место прогрессу, осуществляемому с идеальными целями Фаустом, реально же — Мефистофелем с тремя насильниками. Связь пожарных картин «Бесов» с этими сценами «Фауста» показал А. Л. Бем в еще одной своей работе — «„Фауст“ в творчестве Достоевского»: «Так в творчестве Достоевского дозвучал гётевский Фауст»³⁵. Однако как будто через огонь проводятся разные цели в этих двух случаях — строительство и революционное разрушение. Разные цели, но с теми же результатами, а затем — до основанья, а затем — и Петр Степанович разрушает для будущего строительства: «и взволнуется море, и

рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы!»

Строение каменное... Не то же ли самое, выросшее на месте домика в Коломне («лачужки»), и на месте хижины Филемона и Бавкиды, и деревянного выгоревшего Заречья? Во всех трех случаях полыхает огонь, но ведь у Пушкина он полыхает иначе. Он полыхает мысленно, но главное — он пожирает строение каменное. Он с силой поэтом направлен мысленно на строение каменное. Переживание поэта также разрушительно, мстительно, злобно, террористично, и оттого оно так тяжело. Оттого его надо давить, как змию, потому что оно сродни разбойному и пугачевскому (и способно смыкаться с ним), а в потенции и «мировому пожару», что разгорится век спустя «на горе всем буржум»; «Запирайте этажи...» — ведь это как раз к обитателям каменных строений, высоких домов. Как Достоевский из сердца взял Ставрогина, как Пушкин знал по себе, изнутри смертный грех своего героя («Сердце пусто, празден ум»), так изнутри ему введомо и разрушительная стихия, полыхающая огнем на просторах русской истории до и после Пушкина. Но, во-первых, пожар раздувается Пушкиным *в защиту* стертой цивилизацией с места лачужки. Он противоположно направлен пожарам у Гёте и Достоевского. Этим будущим образам разрушения отвечает Пушкин заранее (второй части «Фауста» еще не было для читателей)³⁶. Отвечает образом разрушительным тоже, но с иным историческим и нравственным вектором. Вот поистине вместе и «черная», и «святая» злоба. А, во-вторых, поэт владеет стихиями, в собственном сердце и в мире, он заклинатель их, он держит мысль на привязи и, главное, крепко правит словом. Если вспомнить блоковское — «отдаваться стихии», — то в XI строфе «Домика в Коломне» нам именно показано, как это бывает с поэтом и что это значит. «Тогда блажен, кто крепко словом правит». Блок тоже знал это («Но ты, художник, твердо веруй...»), но уступал стихии осознанно, «концептуально»³⁷ и оттого оказывался в большом контексте литературных связей в ряду не только с творцами, но прямо с героями литературы.

У Достоевского «дозвучал» не только «Фауст», как-то у него дозвучал и Онегин. Представление материалов к обоснованию этой связи и составляет задачу нашего доклада и прилагаемых к нему примечаний; их могло быть и больше, поскольку подходящий материал лезет из всех щелей истории литературы. Мы ограничились одиннадцатью, не без воспоминания о числе знаменитых в пору нашей юности «Тезисов о Фейербахе», из которых самым знаменитым был одиннадцатый, по-

следний тезис. Наш одиннадцатый тезис в непререкаемой силе много уступает ему; мы видим зыбкость наспех сколоченного здесь построения; но нам довольно, если последнее примечание поможет лучше заметить и оценить значение огненного мотива в шутливой поэме Пушкина.

Примечания

¹ Л. Пинский. Шекспир. М., 1971. С. 101.

² Спор о Бакуanine и Достоевском. С. 194—196.

³ См. статью «Праздник жизни и путь жизни...» в настоящей книге.

⁴ Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 104.

⁵ Э. Г. Бабаев. Из истории русского романа. М., 1984. С. 36

⁶ Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 75.

⁷ То же.

⁸ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 249, 256.

⁹ Николай Бердяев. Ставрогин. С. 107—109.

¹⁰ Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 236.

¹¹ См.: Ю. Н. Чумаков. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 38.

¹² Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 170.

¹³ Вопр. литературы. 1990. № 9. С. 134.

¹⁴ См.: О Dostojevskem. Praha, 1972. С. 84—30.

¹⁵ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 330—331.

¹⁶ Как это было: Дневник А. И. Шингарева. М., 1918. С. 17.

¹⁷ А. Л. Бем. Эволюция образа Ставрогина // О Dostojevskem. С. 94.

¹⁸ Толкование этого новозаветного слова С. С. Аверинцевым: «Если бы мы знали всё, имели всю полноту информации обо всём, о целом, нам ничего не оставалось бы, как принудительно принять царственность Царя и божественность Бога, принять как факт. Согласно апостолу Иакову, в таком положении обретаются бесы, которые „веруют, и трепещут“. И не хотели бы, а веруют. Против факта не попрешь» // Падающий Зиккурат: Альманах / Сост. Олег Чухонцев. СПб., 1995. С. 105.

¹⁹ Лена Силард. Своеобразие мотивной структуры «Бесов» // Dostoevsky Studies. № 4. 1983. С. 160.

²⁰ А. Л. Бем. Эволюция образа Ставрогина // О Dostojevskem. С. 117.

²¹ Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 70.

²² Вопр. литературы. 1991. № 6. С. 96.

²³ Там же. С. 102.

- ²⁴ Сергей *Булгаков*. Тихие думы. М., 1996. С. 10.
- ²⁵ Николай *Бердяев*. Ставрогин. С. 99.
- ²⁶ В. *Непомнящий*. Дар: Заметки о духовной биографии Пушкина // Новый мир. 1989. № 6. С. 255.
- ²⁷ Стихи Тимура Кибирова. См.: Новый мир. 1991. № 9. С. 108.
- ²⁸ Александр *Блок*. Записные книжки. М., 1965. С. 388.
- ²⁹ Воля страны. Пг., 1918. 3/16 февраля.
- ³⁰ См.: С. *Ломинадзе*. О классиках и современниках. М., 1989. С. 360—365.
- ³¹ Александр *Блок*. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1963. С. 350.
- ³² И. *Роднянская*. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 303.
- ³³ В. *Непомнящий*. Пушкин через двести лет // Новый мир. 1993. № 6. С. 230—233.
- ³⁴ М. М. *Пришвин*. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1983. С. 47.
- ³⁵ О Dostojevskem. С. 213.
- ³⁶ Ср. замечания Э. И. Худошиной, связавшей эти строки «Домика в Коломне» с историософскими взглядами Пушкина 30-х годов; см.: Э. И. *Худошина*. Жанр стихотворной повести в творчестве Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 40—41.
- ³⁷ См.: С. *Ломинадзе*. О классиках и современниках. С. 152—201.

**ПРАЗДНИК ЖИЗНИ И ПУТЬ ЖИЗНИ.
СОТЫЙ МАЙ И ТРИДЦАТЬ ЛЕТ.
КУБОК ЖИЗНИ И КЛЕЙКИЕ ЛИСТОЧКИ**

1

Когда Некрасов писал в середине 1850-х годов эти строки:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда...

— он обращал их к дворянской поэзии пушкинского круга. Поэтические клише этой школы были собраны, чтобы с ними порвать, и главным был образ жизни как праздника, «праздник жизни». Впрочем, и для самих поэтов пушкинского золотого века это было типичное общее место, «клише». Но в некрасовском полемическом тексте это уже пустое клише, для них оно было живым. Живым, хотя и старым, но — «чем старе, тем сильнее» оно действовало в ту пору цветения поэтического слова и в то же время сложных в нем превращений — и в превращениях этих участвовало.

История этого образа в литературе еще не изучена, но похоже, что древность его относительна: в античной поэзии, по свидетельству М. Л. Гаспарова, метафора праздника, пира жизни отсутствует, хотя, конечно, в ней сколько угодно пиров, вина и таких идей, как *carpe diem*. Нет ее и в библейском словаре, при опять же высоком присутствии в нем пиров, вина и чаши, притом столь часто в метафорическом символическом расширении. Поиски в новоевропейской поэзии приводят к известному несчастному гостю на жизненном пиру Никола Жильбера (1780), послужившему прямым источником целой линии в

русской поэзии 1810—1840-х годов¹. Наверное, самая формула пира (праздника) жизни—без несчастного гостя—старше стихотворения Жильбера, семантические же корни ее очень стары. Отыскать ее истоки еще предстоит истории литературы, но можно предположить, что она происходит из новой эпикурейской волны европейской постренессансной поэзии². Как мысль о жизни, этот словесный блок не нейтрален к традиции, к соответствующей библейской и в особенности евангельской топике; он возникает на ее фоне и заключает в себе определенное отношение к ней; он стоит в философском противоречии к ней и тем самым—к христианскому обоснованию жизни и смерти. Что есть пир в Евангелии? Это Царство Божие, уподобленное брачному пиру (*Мф.* 22, 2—14), это чудо претворения воды в вино на брачном тоже празднике в Кане Галилейской, где и было обретено то новое вино, разрывающее старые мехи. Здесь пир означает преобразование жизни, преодоление жизненного процесса, трансцензус естественного порядка; символ пира ему трансцендентен. Образ жизни как праздника—имманентен, это сакрализованный образ жизненного процесса. «Праздник жизни—молодости годы»: в такой полемически-упрощенной редакции это просто поэтика биологических состояний. На самом деле эпикурейская метафора не так проста и праздничная символика в ней не так пуста; но в наложении на понятие жизни как таковой символика эта двойственна, в то же время и украшая жизнь как счастливое благодатное состояние, и обнажая ее как состояние обреченное, замкнутое в себе и, так сказать, философски-тавтологическое, полагающее цель жизни в том, чтобы жить «для жизни» («Ты понял жизни цель: счастливый человек, / Для жизни ты живешь»: в этой пушкинской похвале эпикурейской мудрости персонажа XVIII столетия слышен все же двусмысленный обертон, лирическое высказывание звучит в отстраненной «интонации „зависти“»³ к такому состоянию, какое не может быть лирическим состоянием самого поэта и вообще отходит в прошлое как культурно-психологический факт, и ценность его уже поэтому должна быть признана исторически—а вероятно, и философски—относительной).

«Празднество (всякое)—это очень важная первичная форма человеческой культуры»⁴. Праздник «первичнее» всякой определенной религии и идеологии. Но изначально в своей первичности это культовая, священная форма жизни. Сущность праздника, «праздничность праздника», по выражению М. Бахтина, идеально освящена. Никакие утилитарные концепции не объяснят нам праздничность

праздника, говорит Бахтин. Чтобы какие-то формы жизни стали праздничными, «к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности»⁵.

Но «праздник есть исключение», как формулирует Н. Я. Берковский в одной из своих историко-культурных работ⁶. Праздник есть изъятие из обычного хода времени, изменение качества времени, праздник есть начало преображения жизни. Это некое «иное» событие, и именно как таковое праздник способен осуществлять свою философскую роль, в том числе и в евангельских притчах стать образом состояния, прорывающего натуральный процесс, его «старые мехи». Праздник не совпадает с жизнью, и жизнь не совпадает с праздником — но в сочетании «праздник жизни» они совпадают. Тем самым в качестве поэтического образа сочетание это заключает в себе утопическую идею и внутреннее противоречие. Совмещением жизни с праздником в эпикурейской метафоре создается противоречивый внутренне смысл — смысл в то же время и освящения и самоутверждения жизни; словно не ожидая освящающей инстанции вне себя, жизнь освящается изнутри себя своей самоценностью, и то утверждение жизни, какое в себе содержит идея праздника (получившего на то «санкцию» из мира идеалов, «из мира высших целей»), становится ее самоутверждением. Но самоценная жизнь сама по себе конечна и смертна, и праздник жизни в поэзии происходит всегда на границе со смертью; и также поэтому он сдвигается к молодости, подальше от смерти, однако и здесь непоправимо соседит с ней. Религиозная проблематика в виде вопроса имплицитно присутствует в поэтической ситуации «праздника жизни»; исторически образ локализуется в месте встречи мировоззрений — традиционно религиозного и нового светскоязыческого, христианства и нового просвещенного атеизма; характерный пример такой встречи — то самое печальное стихотворение Жильбера, в котором явилась формула неприглашенного гостя на жизненном пиру: стихотворение без какой-либо пародийной примеси, очень всерьез определяется автором в жанровом отношении как ода-подражание псалмам: *Ode imitée de plusieurs psaumes*.

Некрасовские строки закрывали эпоху русской поэзии⁷. Некрасовская редакция популярной метафоры снижала и разрушала ее, обнажая словно бы прозаическое дно поэтизма. Некрасовская эстетика не

могла быть к ней справедлива; она не хотела знать той кризисной сложности, какой был исполнен образ у предшествовавших поэтов, и среди них у Пушкина прежде всего. Воспринятый, по-видимому, из французских источников, в нашей поэзии он воистину расцвел, сделавшись лакмусовым элементом ее эволюции,—роль, которую он не совсем утратит и за пределами золотой эпохи, даже и за пределами поэзии: философская насыщенность устаревшей метафоры понадобится прозаику Достоевскому в идеологических контроверзах его романов.

2

Завершающие стихи «Евгения Онегина», всем памятные,—это «псалом».

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Это «Блажен...» обмирщенное, обращенное светской лирикой в свою риторическую фигуру,—тем не менее сохраняло инерцию псалмопевческой интонации. Повышенной, значительной, завершающей и разрешающей — «катартической» — интонации, понадобившейся Пушкину, чтобы увенчать ею наконец стремительно, «вдруг», закончившийся роман в стихах.

Определение «катартической» принадлежит Л. С. Выготскому. Это он назвал последнюю строфу романа катартической⁸. Темное понятие катарсиса он при этом переводил на язык своей «психологии искусства»: «сложное превращение чувств», специфический «разряд нервной энергии» как эстетическая реакция⁹.

Финиш романа, в самом деле, являет «сложное превращение чувств». Пользуемся спортивным словом, поскольку автор здесь и вправду напоминает стайера на долгожданном финише: «Поздравим / Друг друга с берегом. Ура!» Но, во-первых, это чувство сплетается с иными тонами и через несколько строк сольется с переживанием конца романа как внезапной смерти, во-вторых, оно разноречит тому состоянию, в котором только что автор «оставил» героя (оставил его как

окаменевшую статую: «Стоит Евгений, / Как будто громом поражен», — притом оставил так его «надолго ... навсегда», подключив тем самым Онегина к пушкинскому статуарному мифу), наконец, финал, столь подробно оформленный, выглядит «странным», оставляя известное поколениям читателей впечатление недоконченности романа. Он остановлен («оставлен») в момент катастрофы (всей жизни обоих героев), которой автор не подводит никакого итога, а вместо этого выходит из «романа героев» в действительный эмпирический мир, предпринимая на смену стремительно свернутому роману долгое прощание с ним, его героями, читателями и среди них читателями-друзьями, которых «иных уж нет» в этом мире, — и извлекая из этого личного воспоминания некий экзистенциальный сверхитог поверх сюжетных итогов романа, но покрывающий собою и их. Финал «Онегина» открывает то «особо сложное устройство» пушкинского романа, которое означает «экспансию на границах поэтического мира» и выход романа «за пределы себя самого»¹⁰. Этим сложным устройством и производится «сложное превращение чувств». Финал романа — это ступенчатый выход из поэтического в действительный мир и — параллельным движением — как бы из жизни в смерть. Итогом романа становится сложно — также — развернутый образ быстрой и ранней смерти — но чьей? Читатель этих строк «не знает, о ком идет речь — о герое или об авторе»¹¹. О герое, оставленном «надолго ... навсегда», или об авторе, так же «вдруг» оставившем свой роман, как некий блаженный «кто» свою жизнь¹². Но здесь же роман и жизнь меняются местами и совмещаются, напоминая про мысль Новалиса («Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частностей) романе»¹³). На фоне этого образа Жизни как поэтического произведения (Жизни с заглавной буквы — так у Пушкина в автографе¹⁴), как обнимающего все бытие романа, — кончающийся сейчас роман «Евгений Онегин» является лишь отрывком, фрагментом «Ее романа», — поэтому он и кончается «вдруг»; он относится к роману Жизни как жизнь одного человека к самой «жизни без начала и конца» (пользуясь словом другого поэта другой эпохи). В ступенчатом построении последней строфы «Онегина» совмещаются все планы бытия: жизнь и смерть совмещаются с романом и его окончанием, снятием литературной иллюзии. И, демонстрируя в конце романа этот конец, показывая границу произведения, автор выходит из своего романа не в «лабораторию», но в онтологию, в сферу романа Жизни.

Но не забудем, что онтология эта и катартическое движение завершающих строк завязаны «нервным узлом» избитого поэтизма, которому назначена здесь поэтом столь серьезная роль. О «нервных узлах» писал А. Н. Веселовский: «Поэтические формулы—это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов...»¹⁵ *Прикосновение*—способ обращения поэта с подобным словом. Тем же термином пользуется Л. Я. Гинзбург, говоря о «школе гармонической точности» Жуковского—Батюшкова—раннего Пушкина, в которой «выработалось слово, небывало чувствительное к самым легким прикосновениям художника»¹⁶. Пушкин, заканчивающий роман в стихах,—уже не ранний Пушкин, и к образу жизни-праздника это его последнее «прикосновение»: исследователь истории этого фразеологизма у Пушкина констатирует, что в финале «Онегина» Пушкин к нему приходит «в последний раз»¹⁷.

Здесь, в заключительных строках романа, воспроизводится вновь многократно разыгранная и, казалось, уже исчерпанная в поэзии молодого Пушкина ситуация; этот последний «праздник Жизни» у Пушкина—сложное эхо стихотворения 1817 года¹⁸—«Кривцову».

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.

В. Ходасевич заметил (в статье о «Гавриилиаде», 1918) по поводу этого стихотворения: «Из лицейских стихов Пушкина во многих, посвященных вину и любви, чаще всего под конец, как изящная виньетка, является смерть. По существу эти стихи опасней „Гавриилиады“: нужно было подлинное „безверие“, чтобы написать их; в них есть сознательный вызов,—хотя бы, например, в стихотворении „Кривцову“»¹⁹.

Вызов—в эпикурейском в философском смысле слова отношении к смерти, описанном А. Ф. Лосевым (в его характеристике подлинного греческого эпикуреизма) как «удивительное бесстрашие перед смертью, даже, можно сказать, вызывающее бесстрашие, это эстетическое кокетство со смертью, какое-то гордое повертывание спиной и аристократическое презрение к этому вульгарному, уличному, бездарно-демократическому явлению»²⁰. Сквозь воспринятое упрощенное новоевропейское эпикурейство Пушкин (уже ранний) знал идею «в подлиннике»; о том, насколько он ее знал, свидетельствует лотмановское

вскрытие корня загадочного сравнения в монологе Скупого Рыцаря: «Как боги спят в глубоких небесах». Р. О. Якобсон удивлялся столь языческой мысли в устах средневекового рыцаря-христианина²¹, Ю. М. Лотман же показал, что это классические эпикурейские боги и что в этом пушкинский Барон предстает скорее предтечей новой стадии европейского сознания (исследователь приводит к этому месту его монолога параллели из французских поэтов-либертинов XVII столетия²²). В вызывающем стихотворении юный Пушкин варьирует знаменитую мысль Эпикура о том, что смерть не имеет к нам отношения, потому что ее нет, пока мы есть, и наоборот²³. Однако при этом, хотя заниматься таким бездельем, как смерть, ему недосуг, занимается Пушкин в стихотворении именно ею. «Смертный миг наш будет светел» — вот событие стихотворения. Смертный миг красиво изображен как праздничный миг, это, собственно, кульминация праздника жизни; жизнь как праздник есть *миг*, и в *тот же миг* она переходит в легкую, светлую смерть, как *тот же* пиршественный круговой сосуд переходит с легкостью в гробовую урну — «в урны праздные пиров». *Празднье* — то есть выпитые до дна — все за тот же единый *праздничный* миг. «Необычная ситуация погребальной веселости», отмечает М. Ф. Мурьянов в специальном исследовании (оказавшемся эпитафией самому исследователю), наблюдается в целом цикле стихотворений юного Пушкина²⁴. Автор исследования дает историко-культурную характеристику языческому символу урны, скрыто противостоявшему в дворянской культуре эпохи христианскому кресту (так, в мире пушкинского романа «ранняя урна» Ленского отделяется от надгробной надписи Дмитрия Ларина и от креста над могиле няни)²⁵. Стихотворение 1817 года кончается тем, что в едином слове «урна» объединяются пиршественный и погребальный сосуд, они совмещаются. Круговой сосуд *превращается* в гробовую урну.

Отклоняется же субъектом стихотворения переживание жизни как времени, непраздничная реальная *протяженность* жизни:

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой.

Если и возникает здесь, в лицейском и послелицейском цикле, представление о *протяженности* предстоящей жизни — она поэтиче-

ски отменяется тем, что жизнь представляется как *непрерывно длящийся* вплоть до «сотого мая» *праздничный миг*:

Дай Бог, чтоб я, с друзьями
Встречая сотый май,
Покрытый сединами,
Сказал тебе стихами:
В о т к у б о к; н а л и в а й!
Веселье! будь до гроба
Сопутник верный наш,
И пусть умрем мы оба
При стуке полных чаш!

(«К Пушкину», 1815)

Будущая поэзия (будущая уже за пределом предсказанного «сотого мая») даст в иных исторических обстоятельствах пример такого странного сближения, никак, конечно, не предусмотренного новым поэтом:

Лет до ста
расти
нам
без старости.

Написавший эти строки очень скоро сам оставит, не допив до дна, и так за них расплатится. Но строки останутся (с их рифмой столь мастерской, что, наверное, понравилась бы Пушкину: вспомним его «ванну со льдом») как введение в эпоху официального советского оптимизма. «Славьте, молот и стих, землю молодости». Эпикурейскому культу вечной молодости найдется место в новой идеологии²⁶.

Не слишком ли странное наше сближение? Посмотрим: две поэтические утопии, оперирующие несбыточным, сказочным сроком человеческой жизни — сто лет — и представляющие себе этот срок в чем-то главном тождественным настоящему мигу. Обе тем самым провозглашающие чудо победы над временем, преодоления естественного порядка. Обе напоминающие о соответствующих евангельских притчах, но вызывающим образом — представляя какое-то секулярное чудо имманентного усовершенствования земного времени, означающее не прорыв («трансцензус») его, а простую остановку. Праздник жизни и есть секулярный двойник евангельской притчи, и творец «октябрьской поэмы» тоже ему не чужд. Конечно, его утопия куда радикальнее,

поскольку лицейский пушкинский персонаж встречает сотый май все же «покрытый сединами», и поэт не приказывает природе, а лишь надеется на ее благорасположение. Маяковский приказывает природе, у него, читавшего Н. Ф. Федорова и верящего в науку, это почти научный проект и заодно политический лозунг. На примитивном уровне его утопии близка надежда той легкомысленной девушки нашего века, о которой рассказывает К. С. Льюис: при разговоре о старости и смерти она сказала, что ко времени, когда она состарится, ученые что-нибудь придумают²⁷. Ей тоже таким бездельем заниматься недосуг, только теперь с надеждами на науку. Как пушкинской Лауре, отвечавшей на скучное напоминание о старости: «А нам какое дело?» Эту реплику Г. А. Лесскис сблизил со стихотворением 1817 года²⁸ — и верно: здесь, в Лауре той же болдинской осени, тоже объективирована позиция того стихотворения, как и в финале романа.

Итак, «Пусть остылой жизни чашу ... Мы ж утратим юность нашу...» Вариацию этого мотива («в последний раз») мы находим в развязке романа. Что отличает ее от юного стихотворения? В общем виде можно сказать, что точка зрения на ситуацию здесь изменилась.

Прежде всего — различия поэтического времени в том и другом тексте. В *будущем времени* в раннем стихотворении говорится о том, о чем произносится как об *уже совершившемся* в заключительных строках романа («иных уж нет»). В легких хорейских строках того стихотворения выражена ситуация, предшествующая опытам жизни, субъект этих строк не только не знает их, но и не хочет знать; самое представление об этих опытах передано в отгалкивающем образе остылой чаши, которую тянет *другой*.

«Блажен» в заключительных строках «Онегина» произносится с точки зрения человека, уже эти опыты пережившего, *с точки зрения другого* — можно сказать, того другого, который тянет остылую чашу, в которую сам он уже воды подмешал. Таким образом, как временная, так и субъектная точка зрения на ситуацию здесь изменилась. Сам поэт изменился со временем; и «блажен», которое он произносит, относится как бы к субъекту стихотворения 1817 года и его неотягощенному ощущению жизни еще до самой жизни. Но сейчас уже о нем говорится как о «другом» («Иных уж нет...»).

В послании «Кривцову» условная смерть происходит в условном будущем времени. И коллективный субъект здесь также условен (условное «мы»). Чарующее стихотворение, условное сплошь, в котором каждое слово условно. Неусловен лишь эстетический императив, диктую-

щий поэту начать свой путь непременно с условного (в особой степени) слова и изнутри него пробиваться к слову другой природы. Пушкину на повороте пути является определяющая формула поэтического развития — «в самом деле»:

Ужель и впрям и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Тут же дан перевод на простой язык: «Ужель мне скоро тридцать лет?» Эти тридцать лет — одновременно биографическая и поэтическая граница, отменяющая «сотый май» и всю ознаменованную этим знаком поэтику (некий полагаемый утопии предел и вместе естественный символ: в мифологической традиции — «символический возраст полного совершеннолетия»²⁹). В свою очередь эти тридцать лет, мы увидим, станут важным знаком кризисного сознания Ивана Карамазова.

В теоретическом плане всей русской культуры, какой представляет собой работа М. Н. Виролойнен, описан такой этап, как переход от парадигмальной культуры XVIII — начала XIX веков к культуре суверенного художественного слова, непосредственно соотносящегося с бытием-реальностью. Переход происходит в творчестве Пушкина. В работе предложено чрезвычайно укрупненное понятие парадигмы как определяющего качества целой культурной эпохи. В литературе она воплощается «как особая номенклатура поэтического словаря, как язык внутри языка»³⁰. Это некий уровень неперменного эмблематически-символического преобразования реального материала, представляющий за него, стоящий между словом и миром. «Слово и реальность взаимодействуют не друг с другом, а с парадигмой, которая посредничает между ними»³¹.

Если наш пример помыслить в этих категориях, то не найти другого столь чистого и совершенного образца поэзии как воплощения принципа парадигмы, поэзии, сплошь созданной на «языке внутри языка», как стихотворение «Кривцову». Помыслить же в таких категориях имеет смысл, поскольку может открыться, сколь велик исторически тот поворот, что представлен нашим частным сопоставлением двух кусочков текста юного и зрелого Пушкина. Пушкинская формула поворота к новой художественной культуре — «в самом деле»: *в самом деле* иных уж нет, *в самом деле* увял венец. Условные ситуации, элегиче-

ские затеи, метафоры-парадигмы имеют свойство осуществляться, и на этом открытии совершается поворот; это значит — они имели все-таки отношение и к реальности, но теперь последняя требует для себя от поэта иного слова.

Можно ситуацию оценить и в иных категориях, находящихся, как представляется, в нетождественном соответствии с типологией М. Н. Виролайнен,— в категориях теории «слова в романе» М. М. Бахтина. Проблема определяется им как «слово в поэзии и слово в романе» и так характеризуется: «В поэтических жанрах художественное сознание (...) всецело осуществляет себя в своем языке, всецело ему имманентно, выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок и без дистанции (...) Поэт не может противопоставить своего поэтического сознания, своих замыслов тому языку, которым он пользуется, ибо он весь в нем и потому не может сделать его в пределах стиля объектом осознания, рефлексии, отношения». В отличие от этого собственно поэтического слова (поэтического «в узком смысле» — уточняет автор) прозаик-романист «может отделять себя от языка своего произведения...»³²

В самом деле («в самом деле!»), если действительно поэтическое сознание юного Пушкина в стихотворении «Кривцову» «всецело имманентно» образному языку стихотворения, поэт здесь действительно «весь в языке», то о поэтическом субъекте заключительных строк «Евгения Онегина» этого сказать нельзя. Он ощутимо себя отделяет от поэтической фразеологии этих строк: «Блажен, кто праздник Жизни рано...» — хотя и пользуется ею здесь серьезно и даже торжественно. Но точка зрения автора ощутимо с ней не сливается. В том, как производится это «Блажен», ощущается «прозаическая» дистанция.

В тексте последней главы романа есть и другое «Блажен», обратное по содержанию:

Блажен, кто с молодю был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел...

Здесь тот блажен, кто проходит *жизненный путь*. Развитие тезиса в этой 10-й строфе последней главы дает, как известно, очень сложный, двусмысленный, амбивалентный в точном смысле этого слова текст, в котором глубокое переживание прозаической сущности жизни со-

скальзывает в описание пошлой житейской прозы. Однако переживание этим не отменяется. Отменяется философия и поэтика «сотого мая» и послания «Кривцову», отменяется «парадигма» во имя слова, прямо глядящего на реальность, означенную как «в самом деле». Отменяется *праздник* как поэтическая доминанта, центр мира поэта, и на месте его принимается в качестве доминанты *путь*.

«Грустно, Нина: путь мой скучен...» Мотивы грустного, скучного, унылого пути озвучиваются начиная особенно с 1826 года. Позже: «Мой путь уныл...» В семантику жизненного пути, в отличие от семантики праздника жизни, входят и холод и скука. С годами вытерпеть жизни холод — не то же ли самое, что тянуть остывшей жизни чашу? Однако — всерьез «Блажен...»

Так в тексте последней главы романа мы наблюдаем, как между собою расходятся семантика *праздника* и *пути* как символов жизни, что проявляется в противоречии (неявном противоречии, которое открывается только в анализе текста) между двумя «Блажен...» — 10-й и 51-й, заключительной, строфы. Последнее «Блажен...» произносится со сложной точки зрения. Тот, кто произносит это, сам пьет чашу до дна.

За семнадцать дней до того написана «Элегия» с центральным образом унылого пути. Путь, можно сказать, является внутренней формой этой элегии. Путь в обе стороны — как пройденный, пересмотром которого открыта элегия, так и предстоящий унылый. Но и тот и другой сопровождают «хмельные» мотивы, входящие в «праздничную» семантику. Семантические знаки сочетаются парадоксально: праздничные воспоминания тяжелы, как «похмелье», а со старой печалью сочетается праздничный символ — «вино». Вот стихотворение, где, по Выготскому, совершается сложное превращение чувств, в том числе и сложное превращение прежних символов. Это какое-то новое, то есть именно *старое*, крепнущее с годами вино. Вино не праздника жизни, но опыта жизни, жизненного пути. «Хмельная» семантика и атрибутика — одна из существенных парадигм, и ее вариации у больших поэтов многое могут о них сказать. Таковы рядом с Пушкиным, как бы по разные стороны от него, Языков и Баратынский.

Гоголь передавал слова Пушкина о первом сборнике Языкова: «За чем он назвал их: Стихотворенья Языкова — их бы следовало назвать просто: хмель»³³. Поэтический контакт Языкова с Пушкиным в 1826 году, после встреч в Тригорском, установлен на этом слове. Пушкинское послание 28 августа все построено на отождествлении поэзии Языкова с хмелем («Она не холодной льется влагой, / Но пенится хмельною бра-

гой; / Она разымчива, пьяна...»). Пушкин здесь стилизуется под адресата, сам в это время рассчитываясь с поэтикой «хмеля», поскольку сам был причастен ей. Конечно, «хмель» не единственная тема Языкова, но это как бы метафорический всеобщий эквивалент его мира (например, любовь или юность отождествляются с ним): «чистый хмель» («К баронессе Е. Н. Вревской», 1845) и полное упоение им. Существенной эволюции этот образ в его поэзии не претерпел.

Баратынского характеризует, напротив, неполнота упоения, невозможность его разделить и в вакхических ситуациях:

Но что же? вне себя я тщетно жить хотел:
Вино и Вакха мы хвалили,
Но я безрадостно с друзьями радость пел:
Восторги их мне чужды были.
(«Уныние», 1821)

Эта характерно «баратынская» ситуация сумрачной трезвости, изолирующей поэта «за чашей круговую», получает грандиозное преобразование в одном из его сильнейших поздних стихотворений (1840). «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» Он изолирован в кругу счастливых чувственных искусств.

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

Последним эпитетом нашему образу сообщается религиозно-аскетическая интерпретация. Поэт, художник слова, жречески отрешен от мирского праздника, на котором свои другие искусства. Ситуация высокой степени отвлеченности, как обычно у Баратынского, не обходится без классической парадигмы, на которой он ставит свою печать. И она умопостигаемому строю лирики Баратынского отвечает как нельзя лучше. Отрешенность от хмеля и праздника, представление о которых связывается с *другим* субъектом («Есть хмель *ему* на празднике мирском!»), о котором поэт говорит «блажен» или «счастлив», сближает позиции Пушкина и Баратынского, но до определенной черты. Вообще сюжеты разные, а парадигма одна. Но разное «прикосновение» к ней строит разные поэтические миры. От «прикосновения» зависят огромные размежевания и превращения. В данном случае это эпитет: на

празднике *мирском*, не на празднике Жизни—строгая аскетическая, как бы монашеская нота, непушкинская. Пушкинское прикосновение, напротив, повышает ценность топоса: оно здесь в том, что слово «Жизнь» религиозно здесь поэтом повышено.

На пути Пушкина болдинская элегия снимала «Вакхическую песню» (1825). «Что смолкнул веселия глас?»—элегия открывалась ответом на этот вопрос. Но снимала ее она в гегелевском смысле—сохраняя глубокое нечто от праздничного переживания жизни в том аскетическом акте, какой означила в лирике Пушкина эта элегия. Характеристики ее столь отличны от прежде нами описанных: путь уныл, на нем ожидают «труд и горе», чувством *длительности*, *протяженности* предстоящего существования насыщен весь ее краткий текст, и эти прежде отверженные измерения времени теперь принимаются и смиренно благословляются, разыгрывавшаяся же парадигма ранней смерти как поэтического события—отменяется («Но не хочу, о други, умирать...»). Перед нами элегия без элегических затей. Элегия, в которой переживанию прозаической сущности жизни сопутствуют *sui generis* гедонистические мотивы: «И ведаю, мне будут *наслажденья*...»—в том числе вакхические знаки, дважды возникающие (помимо вступительного «похмелья») симметрично почти на равном отстоянии от начала и конца стихотворения (в третьем стихе и четвертом от конца): новое-старое вино трезвой печали и затем на предстоящем унылом пути: «Порой опять гармонией *упыюсь*...» Хмельная экспрессия здесь чрезвычайно сильная и какая-то обнаженная³⁴. Конечно, это у Пушкина не единственный случай сочетания вакхической фразеологии с переживаниями высшего порядка («упойтельный Россини»). Но в биографически-творческом контексте этих лет слово это—«упоенье»—приобретает особую отмеченность. Оно является в отрицательных сочетаниях, оно «снимается». «К тому же я женюсь *без упоения*, без ребяческого очарования» (XIV, 151). Это—письмо Н. И. Кривцову 10 февраля 1831 г., накануне женитьбы,—тому же Кривцову!—в котором поэт рисует картину прошлого, настоящего и будущего, так напоминающую картину жизни в созданной до того незадолго элегии. От стихотворения «Кривцову» до письма Кривцову—пройденный *путь*, биографический и поэтический. Где-то здесь же возникло стихотворение с выраженным в нем предпочтением: «Ты предаешься мне *нежна без упоенья*...» Предпочтением перед вакханкой с ее вакхическим испульнем.

С этим стихотворением любопытно перекликается рассуждение о любви до брака и любви в браке, с уподоблением той и другой поэзии

Языкова и Пушкина, в письме Гоголя А. С. Данилевскому от 30 марта 1832 г.: «Любовь до брака — стихи Языкова: они эффектны, огненны и с первого раза уже овладевают всеми чувствами. Но после брака любовь — поэзия Пушкина...»³⁵ Два биографических факта сливаются с поэтической эволюцией — тридцать лет и брак; в письме Кривцову они работают вместе как аргументы. Но расчет с вакхическим «упоеньем» как парадигмой означает не отвержение, а преобразование знаков; и в элегии «Безумных лет угасшее веселье...» вакхические знаки связываются с необычным для них содержанием. Можно рискнуть здесь назвать такое послепушкинское понятие, как дионисийство. В прожитом и предстоящем открывается такая взволнованная и напряженная глубина, какую можно почувствовать с помощью этого столь специфического и, кажется, столь отдаленного слова. Дионисийская глубина «волнуемого моря» жизни, просто жизни, жизни как таковой. Старое, выдержанное вино, повторим, опыта и печали жизни, жизненного пути. С. Л. Франк усматривал в болдинской элегии «целую философию жизни — как бы некий оригинальный вариант шопенгауэровской философии пессимизма», притом вариант более глубокий и сложный³⁶. Сближения Пушкина с мировыми движениями мысли только-только еще начинают просматриваться, и еще не оценен тот факт, что Пушкин задолго до Ницше и Вячеслава Иванова *увидел* проблему Аполлона и Диониса, увидел этот пластический парный образ (в его «двуипостасном, нераздельном и неслиянном единстве»³⁷), увидел его как жгучий вопрос, когда он той же болдинской осенью увидел «двух бесов изображения»³⁸. Наконец — катарсис: элегия катартична так же, как и последние строки романа, и позволительно, кажется, вспомнить о катарсисе не только по Выготскому, но и по Вячеславу Иванову, возведшему аристотелевский катарсис к религии Диониса как органически и диалектически ей присущий «религиозный принцип очищения»³⁹. Дионисийская диалектика, по Иванову, это экстаз, опьянение, пафос — и, так сказать, протрезвление, очищение, катарсис.

Можно вспомнить и другое определение: «катарсис как умное состояние»⁴⁰. Не лучшая ли для болдинской элегии это характеристика? Скажем так: «дионисийский хмель жизни»⁴¹, который Пушкин знал глубоко, открывается не в экстатических, но в «смирненных» и «резвых» переживаниях,

Меж горестей, забот и треволнения.

Воистину Пушкин в элегии 1830 года претворяет воду в вино.

3

Спустя десятилетия, уже после того как крест на них поставил Некрасов, поэтические мотивы классической эпохи оживут в романах Достоевского. В «Идиоте» зазвучит праздник жизни, а Иван Карамазов в речи перед братом Алешей будет цитировать катартический мотив последней строфы «Онегина». Точнее, он цитирует литературное общее место, но близко к тексту онегинского финала. А. Л. Бем писал о творческих состояниях Достоевского: «может быть, и сам того не сознавая», он бывал «во власти литературных припоминаний»⁴². Творческий анамнезис был писательским методом Достоевского, «припоминание» — его собственным словом; его, например, произносит Версиков, «припоминается» же ему как раз развязка пушкинского романа: «...у великих художников в их поэмах бывают иногда такие больные сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются,—например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны» (13, 382⁴³).

Итак, Иван Карамазов: «Я сейчас здесь сидел и знаешь что говорил себе: не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!» (14, 209).

У этого «кубка» два литературных адреса — открытый и скрытый. Он мажорно восходит к тютчевско-шиллеровскому гимну к радости, который выше в романе декламирует третий брат Дмитрий (и, таким образом, «кубок жизни» в тексте романа переходит от Мити к Ивану и у того и другого он звучит в их исповеди перед Алешей):

Душу Божьего творенья
Радость вечная поит,
Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит.

И он же минорно скисает в следующей же фразе речи Ивана, восторг срывается диссонансом в тяжелую оговорку:

«Впрочем, к тридцати годам, наверно, брошу кубок, хоть и не допью всего, и отойду... не знаю куда».

Эта вот оговорка и отсылает читателя русской литературы к онегинскому мотиву. «Оставил, не допив до дна...» — не это ли тоже с бо-

лью здесь *припоминается*? Как, похоже очень, и «тридцать лет» — реминисценция столь отмеченного у Пушкина срока.

Эти мотивы грустно и горько перелицованы в исповеди Ивана, при этом так, что от пушкинского катарсиса (если вспомнить Л. С. Выготского) ничего не остается.

В той же речи Ивана как вторая метафорическая опора является и другая пушкинская реминисценция — «клейкие листочки» из стихотворения «Еще дуют холодные ветры...» (1828)⁴⁴. Они являются поначалу как образ того же значения, что и жизненный кубок, — как непосредственно убедительный образ *жизни*, которая дорога, «несмотря ни на что», и которую любишь «вопреки логике», «нутром» и «чревом».

«Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек (...), дорог иной подвиг человеческий...»

Оба образа являются в той же позиции в одинаковой противительной-утверждающей конструкции речи Ивана («Пусть... — но...»). Оба в ходе разговора получают разработку, сопровождая развитие больших мировоззренческих тем разговора братьев и оказываясь аргументами *pro* и *contra* — аргументами не логическими, а эмоциональными и эстетическими. В результате же «симпозиона» братьев (соответствующим образом оформленного как обед в трактире, где пиршественное сопровождение духовного общения составляет, однако, столь трезвый материал, противоречащий теме кубка, как уха и чай с вишневым вареньем⁴⁵; от шампанского при этом Алеша отказывается: «— Нет, брат, не будем лучше пить...» — 14, 212) — в результате «кубок» и «листочки», обе темы, выдвинутые Иваном и поначалу приравненные им как образы одного значения, в результате они оказываются друг *против* друга, при этом клейкие листочки как бы отобраны у Ивана Алешей и противостоят его безнадежному кубку. Вот итог разговора: «Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть, а там — кубок об пол!

— А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь? — горестно восклицал Алеша» (14, 239).

Бывшие аргументом в устах Ивана, они становятся контраргументом в устах Алеши. А теперь посмотрим, что состоялось между этими двумя крайними точками встречи, ее началом и ее концом. Состоялось все идейное содержание встречи — бунт Ивана и поэма «Великий инквизитор». Содержание, таким образом, окольцовано этими как бы орнаментальными мотивами. Великий спор происходит «в рамках

„клейких листочков“»⁴⁶ — и иванова кубка с его эволюцией по ходу сцены тоже.

Свой исходный тезис Иван оформляет как риторическую конструкцию, логический статус которой сам он определяет как «ахинею». «Не веруй я в жизнь... — а я все-таки захочу жить...» Жажда жизни без веры в жизнь, т. е. в смысл ее, в «порядок вещей» — такова *ахинея*⁴⁷: слово веселое, подразумевающее за собой как будто что-то близкое к творческому понятию *парадокса*, но в результате смыкающееся с иной категорией, которая станет любезна будущему двадцатому веку, — *абсурда*.

Тезис Ивана *в итоге* не принят Алешей. Однако *вначале*, мы помним, он горячо соглашается с «ахинеей». Но заметим, что и в этот момент наибольшего согласия братья не совсем одинаково — и даже совсем неодинаково — свои положения формулируют:

— Жизнь полюбить *больше, чем смысл ее?*

— Непременно так, полюбить *прежде логики*, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, *и тогда только я и смысл пойму* (14, 210).

«Как ты говоришь...» Однако Иван не так говорит. «Больше» не то же, что «прежде», и «смысл» не то же, что «логика». В этом обмене репликами воспроизводится заново одна из постоянных и глубоких антиномий мира Достоевского — между вечным началом существования, «жизни», и вечным же требованием ее обоснования и оправдания.

Это постоянно возобновляющаяся, настойчивая оппозиция у Достоевского: «жизнь» — и «логика», «диалектика», «смысл». «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая...» (6, 351). «Вместо диалектики наступила жизнь...» (6, 422). Слово «жизнь» звучит в подобных контекстах как «ultima ratio»⁴⁸, как непосредственно убедительный довод, не требующий дальнейших обоснований. Так употреблял это слово и сам Достоевский в лирических, личных контекстах, например, в записи в альбом О. А. Козловой 31 января 1873: «В то же время, несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо; люблю жизнь для жизни, и, серьезно, все чаще собираюсь *н а ч а т ь* мою жизнь. Мне скоро пятьдесят лет, а я все еще никак не могу распознать: оканчиваю ли я мою жизнь или только лишь ее начинаю» (27, 119).

Слово это — «жизнь» — в языке Достоевского заслуживает особого изучения — слово необычайно насыщенное и акцентированное, доминантное, выделяемое интонационным курсивом. Ему присуща у Достоевского даже особенная звуковая насыщенность и суггестивность,

подчеркнутая в таких усиливающих и нагнетающих сочетаниях, как «живая жизнь» и «жажда жизни». Но заметим, что два эти сочетания в словаре Достоевского размежевываются и различно оцениваются, в размежеваниях же этих сказывается и проблематичность, и даже двусмысленность самого этого магического звучания и значения — *жизнь*. В самой фонетической тавтологичности излюбленных формул слышится смысловой тупик, как и в этом столь горячо утверждаемом — «жизнь для жизни». Восклицание Достоевского вызывает в памяти пушкинское обращение к вельможе — но какая легла между ними пропасть! Пушкинское «для жизни ты живешь» — объективная формула: формула утраченного современным человеком — исторически утраченного — дара. Дара, который был обеспечен качеством жизни (как бы ни судили о личности князя Н. Б. Юсупова современники⁴⁹). У Достоевского — личное признание, куда более личное, чем у Пушкина, но отзывающееся множеством соответствий в его романном мире. Иван Карамазов — одно из самых значительных соответствий. Но есть и такое, как мадам Дюбарри, вымаливающая на эшафоте у палача еще минуточку: «дальше этакого мизера с человеческою душой вообразить невозможно» (8, 164). Это у Достоевского крайнее испытание принципа в его последнем выражении и, так сказать, в голом виде. От полного энтузиазма (в личной альбомной записи) до последнего «мизера» — диапазон испытания. Иван Карамазов — посередине.

«Любовь к жизни — к жизни как таковой, а не только к ее радостям и наслаждениям, — любовь, которая пройдет через огненный опыт страдания, — есть для Достоевского великая духовная ценность. Только эта любовь к жизни несет и живит духовно полумертвого Ивана Карамазова»⁵⁰.

Характерно и неслучайно при размышлении о Достоевском это стремление философски очистить понятие «жизни как таковой» от гедонистического наполнения. Стремление, составлявшее цель европейского движения философии жизни, начинавшегося во времена Достоевского и которому были причастны на разных его этапах и сам Достоевский и комментирующий его Вячеслав Иванов. Акцент на слове «жизнь» в словаре Достоевского это знак вступления в эпоху философии жизни. Характерная также — с другой стороны — реакция: в пору «Братьев Карамазовых» (в 1880) православный священник так судит о Достоевском: «Вредный это писатель! Тем вредный, что в произведениях своих прельстительность жизни возвеличивает и к ней, к жизни-то, старается всех привлечь. Это учитель от жизни, от плоти, а не от духа. От жизни же людей отвращать надо...»⁵¹

Автор «Братьев Карамазовых» был учителем и «от жизни», и «от духа», и в этом положении стоял «меж двух огней». Ортодоксальный слух улавливал подозрительно языческие оттенки в творчестве христианского писателя. В самом деле: «нутром и чревом» — Иван провозглашает, а «ангел» Алеша поддерживает. Но христианский писатель ведет борьбу за «жизнь» — за ее очищение. Достоевский-художник ведет такую борьбу, и в центре ее — «Иван Карамазов как философский тип» (если вспомнить заглавие известной статьи С. Н. Булгакова, 1902). Несомненно, автор передал герою собственное исповедание «жизни как таковой», но подверг его в Иване чисто художественному испытанию с помощью, не в последнюю очередь, чисто художественных, орнаментальных мотивов кубка и клейких листочков. Посмотрим, как «живит» Ивана его «философия жизни».

Итак — возвращаясь к началу сцены — Иван не так говорит, как Алеша слышит. Они говорят и слышат разное. «Больше, чем смысл» — и «прежде логики». Я. Э. Голосовкер понял Ивана Карамазова как «героя Кантовых антиномий», ум которого колеблется на «коромысле» (тезис и антитезис) этих антиномий⁵². Оставляя Канта в стороне, воспользуемся удачным пластическим образом коромысла. Утверждаемая Иваном формула, его «ахиня» («Пусть... — но...») и есть колеблющееся коромысло, одно плечо которого перевешивает — попеременно — другое плечо. Потому что: «Но до тридцати моих лет, знаю это твердо, все победит моя молодость — всякое разочарование, всякое отвращение к жизни». Значит, вот чем *в это же время* нагружено другое плечо коромысла. Потому и надо жизнь полюбить *больше*, чем смысл ее. Чтобы «жизнь» *перевесила* — *несмотря ни на что и вопреки* — вопрос о смысле. В результате встречи, когда уже перевесило другое плечо, уходящий Иван предстает алешиному взору прямо неким мистериальным неравновесным живым коромыслом (с играющими сакральными значениями правого — левого): «Почему-то заметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде» (14, 241).

Экзистенциальная формула Ивана, как и главная его идея в романе, — «о двух концах» (14, 56): коромысло. Алеша ее принимает «с другого конца» и принимает только как *половину дела*: «Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасен». Итак, экзистенциальный статус «жизни», «любви к жизни» и утверждается, и ограничивается: это лишь «половина дела». Но — целая половина дела: в ус-

тах «ангела» это немалая мера, настолько немалая, что способна вызывать ортодоксальные подозрения. Но остается вопрос о мировоззренческой «второй половине», которую на вопрос о ней и имея в виду один из пунктов иванова монолога («дорогие покойники» на «кладбище» европейской истории) Алеша означает христианским символом воскрешения «твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (14, 210).

Мотивы двойственности-половинчатости сопровождают Ивана в романе. Они входят здесь в особую поэтику количественных мер и чисел, через которую, в самом деле, передаются, по слову будущего поэта, «все оттенки смысла» в этом произведении. Числа, обозначающие возраст героев, также входят в эту поэтику, и это здесь очень важные числа. Читателю всегда бывает удивительно узнать, что Ивану в романе 23 года: с объявления этого факта начинается сцена, на этом «братья знакомятся». Тридцать лет предвидимые возникают тут же как другой полюс ивановой речи, другое плечо коромысла. Когда еще они будут, эти 30 лет, но уже сейчас он не может о них забыть, испытывает давление их, и они застилают ему горизонт. На протяжении сцены девять раз им помянуты, как роковое *emento*, эти тридцать лет. В большей мере чем естественным сроком они являются знаком того *предела*, которым заранее ограничено и омрачено молодое упоение кубком. И предел этот полагает не время, а то в Иване, что уже сейчас должна победить его молодость в себе же самой — «разочарование», «отвращение к жизни», «отчаяние»: все это хорошо знает в себе и формулирует сам он. *Идеей* всего этого и являются эти эмблематические тридцать в устах двадцатитрехлетнего «желторотого».

Основной категорией художественного видения Достоевского, по М. Бахтину, «было не становление, а сосуществование и взаимодействие»; в отличие от такого художника, как Гёте, органически тяготевшего «к становящемуся ряду» (очевидно, также и от Пушкина), Достоевский «самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить, а не вытянуть в становящийся ряд», «весь доступный ему смысловой материал ... развернуть экстенсивно»⁵³.

Наш пример тем более выразительно освещает эту особенность Достоевского, что речь у его героя идет как раз об *этапах*. На самом деле речь идет о *состояниях*, сосуществующих и борющихся в Иване, развернутых в нем экстенсивно. 23-хлетнему Ивану *уже* те самые тридцать лет (почему читателю и удивительно узнать его возраст). «Обаяние кубка» и тридцатилетнее «похмелье» переживаются одновременно

им. Если вспомнить «смутное похмелье» действительно тридцатилетнего Пушкина— в самом деле поэтические мотивы здесь «припоминаются» (и так, по-видимому, полуневольно для самих творцов, работает объективная генетическая память в самом материале русской литературы): в ивановом «до тридцати лет *дотянуть*» разве не слышится перелицованная пушкинская остывшая чаша, которую «тянет медленно» некий «другой»?

А так как «кубок об пол» в «тридцать лет» есть метафора смерти (самоубийства; и не просто самоубийства, а *самоистребления*: слово, специально изобретенное Достоевским для подобного случая, слово из словаря Ставрогина, «логического самоубийцы» в статье «Приговор», Ивана Карамазова и Смердякова), то совмещение эмпирических двадцати трех и эмблематических тридцати в его самосознании есть совмещение молодой жажды жизни с переживанием смерти при жизни. У Ивана в романе, в этом его состоянии, нет будущего, нет *пути*: он закрыт «тридцатью годами», реально переживаемыми уже сейчас.

В речи его возникают и «70—80 лет», и тоже, конечно, в качестве знака идеи в большей мере, чем реального срока. «Отец вот не хочет отрываться от своего кубка до семидесяти лет, до восьмидесяти даже мечтает, сам говорил, у него это слишком серьезно, хоть он и шут» (14, 210). Серьезно— т. е. идейно обосновано. Кубок отца до 70—80 имеет идею: *сладо-растие*. Иван признает серьезность этой идеи как в конечном счете единственно возможной для обоснования жизни вне вопроса о смысле и поэтому даже идеи-«камня», альтернативного камню веры: «Стал на сладострастии своем и тоже будто на камне...» Это не то невинное сладострастие насекомого⁵⁴, которое дает ему *свое место*, в ряду с ангелом, хоть и на противоположном полюсе, но в едином *радостном* шиллеровско-тютчевском мироздании,—но это именно утонченная и изысканная в своем роде идея «насекомого» сладострастия как верховного принципа *человеческой* жизни: сладострастие «до маркиза де Сада» (15, 228), «сладострастие, проникшее в высшие сферы сознания и мысли»⁵⁵. Митя декламирует:

Нам друзей дала в несчастье,
Гроздий сок, венки харит,
Насекомым—сладострастье...
Ангел—Богу предстоит.

«Гроздий сок, венки харит»—вакхические знаки. Это праздник жизни как состояние на земле человека (на границе с «несчастьем», т. е. со смертью⁵⁶); он предстает с разомкнутыми границами, во все-

ленском хронотопе, и ему соответствует нечто самое низменное и самое возвышенное в вертикальной картине мира. Но и то и другое есть в самом человеке — и «насекомое», и «ангел», персонификациями которых Митя видит себя («Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано» — 14, 100) и брата Алешу. Но есть еще отец Карамазов. В нем — «духовная остановка на сладострастии»⁵⁷, сладострастие в ранге идеи-«камня». Оно и требует, как ненасытимое в принципе, безмерного жизненного срока, «до семидесяти... до восьмидесяти» — до «сотого мая», скажем так, попросив прощения у Пушкина за еще одно столь странное сближение: но такова возможная разноликость гедонистической утопии, имеющей в нашей литературе свою судьбу. Светлый лик ее у Пушкина был обеспечен чувством качества жизни (в образе ли пирующего лицеиста или хладеющего екатерининского старца), несовместным с той неразборчивостью относительно этого качества, какая у Достоевского выставляется нарочито экспериментальным пунктом испытания принципа «жизни для жизни», испытания, доходящего до мадам Дюбарри и до идеи бессрочного пребывания («всю жизнь, тысячу лет, вечность») на «аршине пространства»: «Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить — только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет» — прибавил он через минуту» (6, 123). При вступлении в эпоху философии жизни Достоевский испытывает ее тупики (ибо что такое, в конце концов, эта «жизнь как таковая», как ее очистить от гедонизма и чем она останется, если очистить?) И испытание это требует не «сотого мая» как предельного мыслимого — чудесного — срока, но бессрочного срока: «тысячу лет, вечность».

Однако есть и точный контрольный срок для утопии — и в темном карамазовском варианте он тот же, что в пушкинском — те же «тридцать лет». «Но до семидесяти подло, лучше до тридцати: можно сохранить „оттенок благородства“, себя надувая». Это брат Иван Федорович. Он сам снижает свой кубок, подключая его к отцовскому и устанавливая лишь количественные различия между ними. Он — в средоточии испытания «жизни для жизни», оборачивающейся подлой живучестью — «во что бы то ни стало» и «несмотря ни на что». И он — в фокусе «припоминания» пушкинских катартических мотивов. «Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу...» «... а я все-таки захочу жить...» — как будто вторит Иван. Но, оказывается, — только до тридцати, Пушкин — именно после тридцати. У Ивана те же самые тридцать — знак противоположного пушкинскому решения. Соответственно и «захочу

жить» его подлежит иной оценке. В подготовительных записях к роману резко и грубо прописаны это решение и эта оценка: «Я стал на том, что до 30 лет и само проживется силою жизни, обаянием кубка, обманами то есть, ну а там истребить себя. До 30 лет еще и так проживу. Надеюсь на подлость природы» (15, 228—229).

В Иване, заметит ему позднее чорт, «есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским» (15, 81). Иван согласится с этим: «Да, я „романтик“, он это подметил... хоть это и клевета» (15, 87). Что же это за «романтизм», признаваемый так неохотно и как бы условно (в кавычках)? Не в последнюю очередь это язык, облекающий экзистенциальное выступление трагического героя: этот кубок и эта старая тема ранней смерти как поэтического события. Такая уже изношенная поэтика, понижающая его экстатическую и иррациональную «философию жизни» до чего-то как бы эпигонского, «осмеянного еще Белинским». Но «романтическое» в Иване сложнее, оно глядит и вперед: оно отдает и старым обветшалым романтизмом, и пророчит духовные явления скорого будущего. Вот Блок в «Возмездии» отчеканит формулу декадентского комплекса начала нового века: «И отвращение от жизни, / И к ней безумная любовь...» Это не то же ли коромысло Ивана Карамазова? Сочетание отвращения от жизни с (неприменно) *безумной* к ней любовью. Блоковское же: «О, я хочу *безумно* жить...» Как будто то же пушкинское припоминание (не субъективной блоковской — объективной поэтической памятью): «Я жить хочу...» — а «безумный» эпитет отвергнут, отторгнут от столь простого «хочу» самым первым словом болдинского стихотворения. Блоковская формула декадентского комплекса — формула исторического настроения, и Блок набрасывает историческую картину, объясняющую исторические его корни, — и это картина эпохи создания «Братьев Карамазовых» (и рождения поэта). И Иван Карамазов в этой картине присутствует в виде героя поэмы (отца поэта) — «демона» и «молодого ученого», которого «заметил Достоевский». Вот по блоковской наводке и мы рассмотрим в Иване перспективные черты на будущее. Иван — предтеча выраженного в «Возмездии» исторического настроения; его «романтическое» уже в немалой мере романтически-декадентское⁵⁸.

Романтический комплекс в Иване в итоге встречи с Алешей приходит к циническому самоотрицанию. Еще прежде у Достоевского тот же романтический мотив (непоэтичность длительной жизни) в цинической интерпретации возникал в «Записках из подполья» — в заявлении героя, что «дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнрав-

ственно! (...) Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!..» (5, 100—101). Не слышатся ли здесь уже будущие темы Ивана Карамазова («тридцать лет») и Федора Павловича («до семидесяти... до восьмидесяти...»)? Можно видеть, что все эти 30, 40, 70, 80 у героев Достоевского получают идейное обоснование и служат знаками их позиций и решений (а не забудем и 50 самого писателя в цитированной альбомной записи, в которые он, вопреки своим героям, собирается «начать» свою жизнь: у автора, вопреки героям, своя идея преобразования биографического времени). *Потребность идейного, можно сказать, оправдания жизненного срока владеет героями Достоевского.* Сам он любил вспоминать пожелание, слышанное на каторге: «Живите больше». Оно записано в сибирской тетради как бытующее в том крае приветствие (как «здравствуйте») и использовано в «Записках из Мертвого дома» (3, 167, 238), а затем в романах, где в обоих случаях пожелание это обращено человеком отжившим тому, кому жизнь предстает: его вспоминает Степан Трофимович Верховенский, и им прощается Крафт перед самоубийством с Подростком («— Живите больше,— как бы вырвалось у него» — 13, 61). В этом пожелании — «народная философия», как доверено автором высказаться о нем Степану Трофимовичу, реализм народной философии, и в мире Достоевского оно противостоит как романтизму, так и цинизму. Этот реализм народной веры в жизнь и в самое предстоящее человеку ее количество, являющееся залогом исправления любого заблуждения и восстановления от любого падения, в спасающую силу *жизненного пути*⁵⁹, — звучит особенно в последних напутствиях Порфирия Петровича Раскольникову: «— Эй, жизнью не брезгайте!.. много ее впереди еще будет (...) Знаю, что не веруется,— а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь — прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почему знаю? Я только верую, что вам еще много жить» (6, 351).

Итак, по ходу сцены братьев происходит размежевание двух символов по их значению и ценности: «кубок» остается за Иваном в этой злобной и безнадежной редакции («кубок об пол»), «клейкие листочки» переходят к Алеше, словно очищенные от клейкой карамазовской тришны. Самое свойство *клейкости*, очевидно, здесь двусмысленно: в пушкинском первоисточнике это весенняя свежесть (можно вспомнить и другого, будущего поэта — его «сырую прелесть мира»), сама «живая жизнь», ее первообраз, в символическом же расширении можно это свойство почувствовать как творческий «клей» мировой всеоб-

щей связи, единства мира (об этом — упоминавшаяся статья Е. Фаринно); в то же время в контексте сцены, в этом модусе жажды жизни ивановой, оно отзывается «карамазовским» обертоном нечистой липкости как такого свойства «жизни», которое выразительно передается индийским понятием «тришна» (таким образом, можно почувствовать эту двусмысленность в плане размежевания *живой жизни* и *жажды жизни* как двух ключевых понятий в словаре Достоевского). *Нечем* любить клейкие листочки — за Ивана решает Алеша («чем ты любить-то их будешь?»). Так решает он после «бунта» и «Великого инквизитора». Тем самым «листочки» включаются в ситуацию pro и contra, в контекст великого спора.

Свежие «клейкие листочки» пушкинские — это свежее пушкинское слово, обращенное прямо к действительности (в отличие от такой испытанной парадигмы, как «кубок»). Они значительны и они просты: никак не скажешь, что как-то они особенно обоснованы или нагружены «смыслом». В словаре Достоевского они превращаются в идейную парадигму. У нас на глазах происходит словно бы их повышение в статусе (с одновременным и параллельным понижением-развенчанием «кубка»). У Достоевского формируется свой «язык внутри языка», образуемый выделенными, акцентированными, заостренными словами, прошедшими вторичную духовную обработку. Такой вторичной семантизации подвергаются первичные слова столь разного типа, как цитата из Пушкина («клейкие листочки») и простое слово «деревья», встающие как ценностный знак между князем Мышкиным и Ипполитом: «Я спросил его, что он подразумевает под своими непрерывными „деревьями“ и почему он мне так навязывает эти „деревья“...» (8, 321). Слово, взятое в кавычки, превращается из простого слова в своеобразную художественно-философскую категорию и в то же время как бы в цитату из подразумеваемого смыслового контекста. В наших примерах важно то, что это, во-первых, реалии природного мира и, во-вторых, что процесс вторичной семантизации имеет отчетливую *метонимическую* тенденцию (в отличие от преимущественно *метафорической* природы таких парадигм классической поэтики, как праздник и кубок). Клейкие листочки — часть природного мира, деталь, однако целое, которому принадлежат они в мире Достоевского, это не просто природа. Они ведь одновременно принадлежат и некоторому напряженному духовному миру, обнимающему и проникающему здесь природные реалии.

О «космосе Достоевского» есть интересное размышление Г. Д. Гачева. Первый вывод этого размышления есть «отлучение от природы». Автор с именами Декарта и Канта в руках описывает мир Достоевско-

го как сформированный в их философских традициях — как мир, отрезанный от природы самоутверждением человека, героя этого мира, «добывающего этим актом свое декартово „я“, на котором далее все будет строиться». «А вот он, кантов бунт Ипполита в „Идиоте“: „Для чего мне в а ш а природа... в а ш и восходы и закаты солнца, в а ш е голубое небо...“ (*перечислены главные антагонисты миру Достоевского...*)»⁶⁰.

Это последнее заключение — очень неточное. Можно ведь то же самое «голубое небо» без труда обнаружить у Достоевского и в иных контекстах, какие мы уже вдоволь цитировали. «А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина!.. чем ты любить-то их будешь?» Это ответ Алеши на ряд, который построил Иван и в котором под знаком клейких листочков стоят и иной человек и иной подвиг человеческий. Или — если в том же «Идиоте» искать ответа на «кантов бунт» Ипполита — ряд князя Мышкина: «Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8, 459). Черты природного мира и человеческого идут здесь в одном ряду, и такое построение ряда, в котором антагонизм природного — человеческого полностью снят, конечно, у Достоевского принципиально. Это, надо заметить, отличает «космос Достоевского» от той картины мира, какая мощно выписана на первой странице «Воскресения» Льва Толстого и в которой ведь также «березы, тополи, черемуха выпускали свои клейкие и пахучие листья...», пришедшие сюда к Толстому от Пушкина и Достоевского (или, возможно, прямо от Пушкина). «Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга». Не только клейкие листочки, но и весь состав природных деталей здесь у Толстого почти совпадает с инвентарным составом «космоса Достоевского» (например, та же самая «травка»), но идеологическая структура двух этих космосов неодинакова. У Толстого тоже построен ряд, но в нем — одна природа, в которую включены и дети. В его модели это главное размежевание: «дети» — и «люди». Критика мира «взрослых людей» здесь тотальная — в традициях вместе и просветителей, и Руссо. В рядах Достоевского объединяются природа, дети и взрослые люди (любимая женщина, человеческий подвиг, глаза, которые любят) — объединяются на иной идейной основе; тут не Декарт и не Кант, а скорее то направление мысли, что вскоре получит название русской софиологии.

В черновых тетрадах к роману есть программная запись: свой последний горестный вопрос (чем любить?) Алеша ставит ребром: «Ты не веришь в Бога. Как же клейкие листочки?» (15, 233). В тексте романа эта прямая связь опосредована учением старца Зосимы: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...» (14, 290). Из этих семян, конечно, и взрастают клейкие листочки в «космосе Достоевского» (в картине же, представленной Г. Д. Гачевым, решительно не хватает этой зосимовой космологии). Учение Зосимы отзовется в русской софиологии, и прежде всего в наиболее развитом варианте ее у С. Н. Булгакова: «из этого семени Божьего, путем раскрытия в нем заложеного, с о з д а н мир из ничего»; «идеи-формы суть с е м е н а, которые, каждое по роду своему, творчески произрастают в становлении...»⁶¹ Клейкие листочки и суть такие идеи-формы. Они *идейны* у Достоевского в том смысле, в каком и софиология С. Н. Булгакова утверждает, что внеидейного бытия не существует, «в с я тварь идейна в основании своем и в грядущем преображении своем...»⁶² В материалах к «Подростку» есть такое определение «великой идеи»: «это всегда то, из чего истекает ж и - в а я ж и з н ь...» (16, 79). Живая жизнь не сама по себе существует, она — идейного, «софийного» происхождения. Будущую русскую идею Софии — как *посредницы* между Богом и миром и в то же время *художницы мира*⁶³, «трансцендентно-имманентной или же имманентно-трансцендентной»⁶⁴ творящей силы — кажется позволительным перенести на мир Достоевского, поскольку сам он, в определенном существенном своем аспекте (зосимова космология), очевидно, имел влияние на учение С. Н. Булгакова, при этом имел влияние вместе с пантеистическими своими тенденциями, преодолеваемыми и однако неустранимо-присутствующими (в поздних, парижских своих работах о. Сергей Булгаков будет обосновывать неустранимость пантеистического момента в софиологии⁶⁵ и сформулирует острое положение о творении, имеющем «свою собственную божественность» — которая и именуется «тварной Софией»⁶⁶).

Автор «Идиота» и «Карамазовых» был организатором и бунтов своих персонажей, и художественных ответов на них, и то оправдание мира, какое он строил в порядке таких ответов («космодицея» в большей степени, нежели теодицея⁶⁷), заключало в себе подобную софиологическую тенденцию. Если искать, как назвать то общее, что объединяет детали природного и человеческого бытия в проблемных рядах его проблемных героев, то, вероятно, можно его определить как «софийное». Между Ипполитом и князем, Иваном и Алешей происходит философская борьба за павловские деревья и за клейкие листочки,

за их смысл. Происходит она между князем и Ипполитом и за классический символ праздника жизни.

«Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца (...) и к которому он никак не может пристать» (8, 351). Князь повторяет почти буквально бунтующие слова Ипполита и переводит их из интонации бунта в свою, благословляющую этот праздник бытия интонацию. Оба в этом «мире-пире»⁶⁸ — чужие, «выкидыши», неприглашенные гости, и Ипполит отсылает прямо к литературному источнику, насмешливо цитируя «знаменитую и классическую строфу» той самой элегии-оды Жильбера (но по ошибке приписывая ее Мильвуа — 8, 343). Испытание идеи жизни-пира идет при этом на фоне гамлетовского вопроса (неизвестность после смерти), который прямо поставлен Лебедевым чем-то вроде эпитафии в самом начале сцены ипполитова бунта: «но, князь, если бы вы знали, какая тема в ходу. Помните у Гамлета: „Быть или не быть?“ Современная тема-с, современная! Вопросы и ответы...» (8, 305). Вопросы стоят иначе, чем для других, для двоих, находящихся на самой грани смерти и безумия — и вот на них даются неодинаковые ответы. Различаются же ответы больше не словами, почти тождественными, а интонациями. Хотя и сам Ипполит живописует жизненный праздник в таких горячих словах («даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива...» — 8, 343) — но факт, что «я один выкидыш», перевешивает торжественную картину. Князь цитирует Ипполита тоже как выкидыш, но, цитируя, перестраивает картину. «Мушка» из обидного обстоятельства обращается в убедительное свидетельство, вместе с рядом подобных: «каждая-то травка растет и счастлива!» (8, 352). Вот «софийная» в точном смысле этого термина травка (в митиной декламации Тютчева-Шиллера она же явится порождением космической Радости — что есть другое имя Софии-Премудрости⁶⁹: «Травку выманила к свету»).

Вместе со своим несчастным героем автор, конечно, насмешливо вспоминает старого французского поэта. Но он ведь и черпает из этого иссякшего источника, принимая из рук прежних поэтов образ пира-праздника жизни. В редакции князя Мышкина образ этот получает у Достоевского новое оправдание. Но посмотрим, как он грандиозно перерастает классическую метафору. Он у Достоевского переключен в космический план, можно сказать, из парадигмы «кубка», с которой традиционно был связан, переключен в идейную парадигму «клейких

листочков» и всего за ними стоящего «софийного» миропорядка. В нем как будто снято внутреннее противоречие, изначально отличавшее эпикурейскую метафору. Но не снято в мире Достоевского противоречие между этим «имманентно-трансцендентным» миром-пиром и положением человека в нем, человека-«выкидыша», равно Ипполита и князя, как ни различно переживают они тему праздника жизни.

В конце концов Достоевский хотел утвердить картину мира Зосимы как свое последнее художественное слово. Эту картину, следующую книгу «Братьев Карамазовых», он полагал ответом на «отрицательную сторону» (бунт Ивана в пятой книге) — ответом «не прямым, (...) а лишь косвенным», «не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине» (30, кн. 1, 122). Это был сложный художественный ответ, в котором и по сей час остается для нас вопрос, поскольку все же мир человеческий с его борьбой (и бунт Ивана, и участь князя-«идиота», которого не спасло примирение с праздником жизни без него⁷⁰) — *не растворяется* у Достоевского в зосимовой космодичее. Тем не менее таков был ответ Достоевского — ответ *художественный*, о чем он особенно беспокоился — об артистической, «ювелирской», как писал он жене, «отделке» (30, кн. 1, 109) этих самых идеологически обнаженных частей романа. «Кубок» и «листочки» и их разработка на протяжении сцены — относились, бесспорно, к такой «ювелирской» работе.

К ней относятся вообще *подробности* — те, которыми предстают равно человеческий и природный миры в проблемных рядах протагонистов Достоевского. Подробности, имеющие тенденцию быть тем более выразительными и, так сказать, идейными, чем они мельче. Князь, Ипполит, Версиков, братья Карамазовы — все апеллируют к малым подробностям мира, прямо-таки специально-микроскопическим чертам бытия, как эта мушка в солнечном луче, и всякая былинка (Версиков: 13, 379), и «каждая песчинка». Последняя — из заветов Зосимы: «Любите все создание Божие, и *целое и каждую песчинку*» (14, 289). Специально-микроскопический характер подробностей и нужен, чтобы они в символическом укрупнении свидетельствовали о целом. Это — метонимический принцип как утверждающий принцип в поэтической философии «Карамазовых»; бытие утверждается *метонимически*. Это, можно сказать, любимая поэтическая фигура в заветах Зосимы. Метонимическое «соприкосновение» знаменует полноту бытия: «ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» (14, 290). В этой метонимической связи целое для листочков и для песчинки — уже не природа, а если природа,

то «софийная», та ее «собственная божественность», о которой учит С. Н. Булгаков⁷¹. Но тот же метонимический принцип переносится и в человеческую среду, образуя нравственную заповедь романа: «Всякий перед всеми за всех и за все виноват».

В этой общей связи и столь формальное стилистическое различие между двумя опорными образами Ивана Карамазова, как различие между *метафорой* (да еще такой старой, изношенной и захватанной, как жизненный кубок) и *метонимией*, приобретает значение смыслового размежевания и, несомненно, относится к тонкостям «ювелирской» отделки. Большой смысл романа проводится через «отделку».

Проза Достоевского особенным образом связана с русской поэзией⁷². Мы наблюдали, как в ней отзываются поэтические мотивы золотой эпохи; в заключение лишь отметим небезынтересную переключку с карамазовскими листочками одного известного стихотворения уже будущего, серебряного века.

Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа...?

Кому? Художнику мира, «всесильному богу деталей». Но не сам по себе лишь этот лист с его отделкой здесь важен, а философский контекст — тот самый гамлетовский вопрос, на фоне которого существует отделка листа и вся пастернаковская тема «подробности» мира:

Не знаю, решена ль
Загадка зги заgrabной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, — подробна.

Как говорил шут Лебедев у Достоевского — «вопросы и ответы...» Свои, конечно, здесь у нового поэта, у которого остается вопрос без ответа, «но» — вместо ответа — лишь указание на сам факт «подробности» жизни; говоря очень грубо — на агностический вопрос пантеистический ответ. Повторяем: хочется лишь отметить этот, мнится, значимый отзвук (очевидно, поэтом не предусмотренный) мотивики Достоевского в деталях стихотворения Пастернака, просто отметить, без какого-либо анализа. Но отметить при этом, что и «вопросы» у Достоевского были те же, и в логике «ответов» наблюдается нечто близкое: жизнь божественно «подробна».

Примечания

¹ См.: В. Э. Вацуфо. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С. 222—223.

² Один из примеров функционирования уже устоявшейся формулы (за указание на который благодарим Е. П. Гречаную)—в поэме «L'Imagination» (1806) Ж. Делиля, хорошо известного русским поэтам первой трети XIX в.: «Du festin de la vie, où l'admirent les dieux, / Ayant goûté longtemps les mets délicieux / Convive satisfait, sans regret, sans envie, / S'il ne vit pas, du moins il assiste à la vie»—см.: Œuvres complètes de J. Delille. Paris, 1840. P. 152.

³ В. Э. Вацуфо. «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 206.

⁴ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 11.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969. С. 425.

⁷ Позже, уже в третью эпоху русской литературы XIX в. (после Некрасовской), Владимир Соловьев воспользуется солидарно с Некрасовым его полемическими формулами для полемического тоже отмежевания в пушкинском образе нового лика поэта-пророка, какой Соловьев будет строить вослед Достоевскому, от архаических эпикурейских черт: «Но нужен ли такой глубокий переворот нравственной природы, нужны ли такие муки нового рождения для поэта, баловня свободы, друга лени, каким в некоторой мере всегда оставался Пушкин?» // В. С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 351.

⁸ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 287.

⁹ Там же. С. 271.

¹⁰ Ю. Н. Чумаков. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 77.

¹¹ Л. С. Выготский. Психология искусства. С. 287.

¹² Комментатору романа недаром, видимо, явилась мысль о «возможном самоубийстве Автора» в этих строках («Автора» как персонажа романа комментатор отделяет от самого Пушкина-творца)—см.: Пушкин. Евгений Онегин. М.: Худож. лит., 1978. С. 298 (комментарий А. Тархова). Мысль неоправданная, но характерно порожденная сложной неопределенностью онегинского финала.

¹³ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 137.

¹⁴ См. фотоснимок белой рукописи последней строфы: Пушкин. Полное собрание сочинений (большое академическое). Т. VI. 1937. С. 636.—Далее ссылки на это собрание—в тексте, с указанием римской цифрой номера тома.

¹⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 376.

¹⁶ Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1974. С. 43.

¹⁷ А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 160.

- ¹⁸ Впрочем, его датировка несколько более сложная (II, 529).
- ¹⁹ Владислав *Ходасевич*. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 104.
- ²⁰ А. Ф. *Лосев*. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 304.
- ²¹ Роман *Яacobson*. Работы по поэтике. М., 1987. С. 172.
- ²² Ю. М. *Лотман*. Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 471; Т. 3. С. 420—424.—Ср. у А. Ф. Лосева: «Эпикурейские боги в последней своей основе являются не чем иным, как идеальными эпикурейцами» («История античной эстетики. Ранний эллинизм», с. 220). Лосев ссылается на характеристику богов Эпикура К. Марксом как существ, пребывающих в «теоретическом покое» (*К. Маркс, Ф. Энгельс*. Сочинения. Т. 40. М., 1975. С. 174).
- ²³ *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 433.
- ²⁴ М. Ф. *Мурьянов*. Пушкинские эпитафии. М., 1995. С. 60.
- ²⁵ Там же. С. 72—76.
- ²⁶ Ср. перераспределение авторитетов в русском революционном движении, которое автор сборника «Вехи» (С. Н. Булгаков) в 1909 г. назвал «духовной педократией»: «И если в христианстве старчество является естественным воплощением духовного опыта и руководства, то среди нашей интеллигенции такую роль естественно заняла учащаяся молодежь» (Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции: Репр. изд. М., 1990. С. 47).
- ²⁷ Клайв С. *Льюис*. Просто христианство: Бог под судом. М., 1994. С. 248.
- ²⁸ Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 137.
- ²⁹ С. С. *Аверинцев*. Иоанн Креститель // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 552.
- ³⁰ М. Н. *Виролойнен*. Структура культурного космоса русской истории // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 29.
- ³¹ Там же. С. 34.
- ³² М. *Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 88, 98—99, 112.
- ³³ Н. В. *Гоголь*. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М., 1952. С. 387.
- ³⁴ «Какое сочное, почти чувственное, физиологическое слово: „упьюсь“!» — замечал в своих «Заметках о Пушкине» поэт наших дней Евгений Винокуров (Вопр. литературы. 1974. № 1. С. 228).
- ³⁵ Н. В. *Гоголь*. Полное собрание сочинений. Т. X. 1940. С. 227.
- ³⁶ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 470.
- ³⁷ Вячеслав *Иванов*. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 217.
- ³⁸ Кажется, первым в 1896 г. опознал их имена в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» читавший Ницше Д. С. Мережковский // Пушкин в русской философской критике. С. 137.
- ³⁹ Вячеслав *Иванов*. Дионис и прадионисийство. С. 219.
- ⁴⁰ А. Ф. *Лосев*. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 743.

⁴¹ Вячеслав *Иванов*. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 19.

⁴² А. Л. *Бем*. Сумерки героя // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 114.

⁴³ Достоевский цитируется по Полному собранию сочинений в 30 томах, с указанием номера тома арабской цифрой.

⁴⁴ Достоевский знал его по «Материалам для биографии А. С. Пушкина» П. В. Анненкова, где оно было впервые опубликовано (неполный текст, но с «клеякими листочками»), как и такие отрывки, как «Сказка о медведихе» и «Свят Иван...», которые он читал на литературных вечерах и цитировал в своей пушкинской речи.

⁴⁵ Этому материалу уделено внимание в статье Ежи Фарино «Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин—Достоевский—Пастернак)», и в нем прочитываются сверхэмпирические значения, создающие обстановку «встречи евхаристической» // *Studia Russica Budapestinensia*. 1995. II—III. Материалы III и IV Пушкинологического коллоквиума в Будапеште. Budapest, 1995. С. 175—208.

⁴⁶ Там же. С. 177.

⁴⁷ В «Дневнике писателя» за март 1876 Достоевский широко комментировал это состояние человека как исторический симптом: «Там то же, что и везде в Европе: страстная жажда жить и потеря высшего смысла жизни» (22, 95).

⁴⁸ Н. *Вильмонт*. Достоевский и Шиллер. М., 1984. С. 185—186.—Ср.: Пауль Наторп в книге о Достоевском (1923) говорит о «жизни», можно сказать, о «жизни в жизни» как «единственной первопричине и праистоке» жизни-существования («alles Lebens Leben, den einigen Ur- und Quellgrund des Lebens») — как о «Боге» Достоевского; неокантианец-классик в этой своей последней книге говорит на языке философии жизни: Paul Natortp. Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis. Jena, 1923. S. 20.

⁴⁹ П. А. Вяземский передавал разговор М. А. Максимовича с Пушкиным: «„Но ведь вы его изобразили пустым человеком“.—„Ничего, не догадается!“» (Русский архив. 1887. № 11. С. 454). Больше того: «всей Москве были известны его оргии и почти патологическое сладострастие» (В. Э. *Вацуро*. «К вельможе». С. 180). То есть он мог бы быть потенциальным прототипом Федора Павловича Карамазова для Достоевского, но для Пушкина он стал иного рода «прототипом». Портрет «пустого человека» Пушкин наполнил ценным содержанием его эпохи и преобразовал человеческий материал таким образом, что совместил с ним качество пережитой им как свидетелем богатой истории.

⁵⁰ Вячеслав *Иванов*. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 542.

⁵¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 2. С. 389.

⁵² Я. Э. *Голосовкер*. Достоевский и Кант. М., 1963. С. 45, 51.

⁵³ М. *Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 38.

⁵⁴ В оригинале у Шиллера—червя: «Wollust ward dem Wurm gegeben».

⁵⁵ М. *Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. С. 193.

⁵⁶ У Шиллера: «Einen Freund, gerüft im Tod».

⁵⁷ В. Зеньковский. Федор Павлович Карамазов // О Достоевском. II. Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933. С. 96.

⁵⁸ Принадлежность поэмы Блока эпохе философии жизни характерно сказывается в акцентированном «исполнении» этого слова, заключаемого в кавычки как термин эпохи: «“Жизнь“ так бескровно и безбольно / Пытала дух, как никогда...» Отношение «жизни» к «духу» у Достоевского — то же, но не такое «безбольное».

⁵⁹ Эта идея пути как осмысленного и направленного ряда жизни у Достоевского очень значительна; но образ пути не укладывается в его поэтический мир. С Раскольниковым в эпилоге, Подростком, Алешей Карамазовым как героем будущего (несостоявшегося) романа связывается идея пути, но самый путь остается за границами романов; художественным эквивалентом его становится особая смысловая открытость романов. Ср. замечание М. Бахтина: «Он не умел работать с большими массами времени (биографического и исторического) (...) Из этих эксцентрических, кризисных, inferнальных точек никогда не сложишь линии биографического или исторического становления» (М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 64).

⁶⁰ Георгий Гачев. Национальные образы мира. М., 1988. С. 380—382.

⁶¹ С. Н. Булгаков. Свет Невечерний. М., 1994. С. 187, 193.

⁶² Там же. С. 200.

⁶³ Книга Притчей Соломоновых, 8, 30.

⁶⁴ С. Н. Булгаков. Свет Невечерний. С. 193.

⁶⁵ См.: Л. А. Зандер. Бог и мир: Миросозерцание отца Сергия Булгакова. Париж, 1948. Т. 1. С. 219—221.

⁶⁶ Прот. Сергей Булгаков. Невеста Агнца. Париж, 1945. С. 212.

⁶⁷ С. Аверинцев. Теодицея // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 199.

⁶⁸ Георгий Гачев. Национальные образы мира. С. 382.

⁶⁹ «...тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день...» (Книга Притчей Соломоновых, 8, 30).

⁷⁰ Мироприемлющее, «софийное» и больное, гибельное вплотную сближены в князе: как раз на цитированных выше словах про травку, Божию зарю и глаза, которые любят, его настигает тяжкий эпилептический срыв (8, 459).

⁷¹ Говорящий, вослед Достоевскому (Зосиме), об «океане софийного бытия» («Невеста Агнца», с. 156).

⁷² См.: И. Л. Альми. Романы Ф. М. Достоевского и поэзия. Л., 1986.

ИЗ ИСТОРИИ ПОНИМАНИЯ ПУШКИНА

1

В двадцатом веке Пушкина много и хорошо изучали; но на исходе века и накануне заветного двухсотлетия заговорили об ощущаемом нами «разрыве между изучением и пониманием»¹ — т. е. о дефиците нашего понимания Пушкина при столь обширном изучении. Положение странное, но ведь чувствуется, что это действительно так. Но что такое это различие *изучения* и *понимания*? Кажется, эти два дела предполагают друг друга. Но в истории нашего русского размышления о Пушкине за полтора столетия они не вполне совпадали, и всегда между ними был ощутимый зазор. Здесь стоит отметить, что некогда, на другом конце столетия, при начале нашего золотого пушкиноведения, замечательный филолог описывал ситуацию в тех же категориях, но оценивая ее обратным образом; в 1922 г. Л. В. Пумпянский записывал (текст архивный²): «Никто теперь не претендует понимать Пушкина, все бросились к работе и изучению его; все же „понимания“ считают себя предварительными (...) Филологические методы, черновые тетради...» Более ранний доклад того же Пумпянского (неопубликованный тоже) — «Смысл поэзии Пушкина» (1919) — открывался словами: «Заслуги эрудиции перед Пушкиным — отсутствие всяких заслуг за критикой».

Как пример, который у всех на глазах, «предварительного» и достаточно произвольного, по его оценке, «понимания», недостаточно обеспеченного рабочим изучением и «только затормозившего развитие научного пушкиноведения», Пумпянский называл пушкинистский импрессионизм М. О. Гершензона³; противопоставлял же ему как прообраз такого пушкинознания, в котором будет снято противоречие между философским пониманием и филологическим изучением, статью

Вячеслава Иванова о «Цыганах» (1908). Сам Пумпянский именно в этом духе «соединения символистской критики и филологических методов»⁴ строил свой доклад 1919 г. Но утопия такого филологически-философского пушкинознания не осуществилась, и окрепшее профессиональное пушкиноведение не пошло по пути ни Гершензона, ни (тем более) Вяч. Иванова.

К середине 20-х годов с собирательным «Гершензоном» как методом как будто было покончено; в 1925 г. в обобщающей работе Б. В. Томашевский объявил исчерпанной традицию безответственного ненаучного размышления над Пушкиным, избрав показательными примерами известную статью Мережковского и того же Гершензона. Против принципа «целостного знания» Гершензона он выставил принцип историко-литературного изучения. Это означало многое — и прежде всего утрату Пушкиным перед новой наукой того «абсолютного» статуса, какой он имел в традиции вольной пушкинистской критики: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы». Выразительное слово — «вдвинуть» — как втиснуть. «В общем для литературы последних лет характерен сдвиг от „абсолютного“ Пушкина к сравнительно-историческому его изучению (...) Момент исторический выступает на первый план, момент безотносительно эстетический уступает ему свое место»⁵.

Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса — «Пушкин — наше все» — и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко-литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе⁶.

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило десакрализацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкинознании; Томашевский ее называл тенденцией к *углублению* Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, — т. е. когда мы ему приписываем за наш собственный счет нужное нам мирозерцание; примером для Томашевского была речь Достоевского⁷. Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Герменевтический круг, однако, не мог на этом замкнуться; размыкали его в 30-е годы главным образом наши философы в эмиграции. Уже на фоне внушительных результатов пушкинистской «эрудиции» С. Л. Франк в юбилейном 1937 г. сформулировал в специальной статье «задачи познания Пушкина», не совпадающие с задачами пушкинове-

дения, и мотивировал эти задачи так: «задуматься и оглянуться, чтобы „из-за деревьев не потерять леса“»⁸.

Итак, Пумпянский—для того времени оправданно—определил дефицит научного изучения Пушкина на фоне того состояния русской мысли о Пушкине, которое он назвал предварительно-приблизительным «пониманием», затем Франк уже на фоне успехов науки о Пушкине поставил заново несовпадающую задачу «познания», а уже сейчас, на фоне итогов немалого цикла развития академического пушкиноведения и его очевидного современного кризиса, мы говорим о дефиците понимания в результате столь подробного изучения.

Очевидно, это различие *изучения* и *понимания* Пушкина, «эрудиции» и «критики» как принципов и задач не вполне «совпадающих» было введено Пумпянским недаром, если наше знание о Пушкине не может его преодолеть до сих пор; очевидно, здесь имеет место процесс, подобный тому, что называется герменевтическим кругом (это понятие уже было названо), когда целое собирается из частей, но к этим последним ведет интуиция целого («лес» и «деревья» Франка), и этот путь не имеет конца.

Путь русской мысли о Пушкине за полтора столетия был таков, что научному изучению (которое неизбежно становится изучением «по частям») предшествовал ряд творческих высказываний, проникнутых интуицией целого. Это высказывания писателей от Гоголя до Цветаевой и новых русских философов от Соловьева до Франка. По отдельности, хотя и в разной степени, пушкиноведение эти высказывания учитывало, однако в связную картину движения русской мысли о Пушкине они для нас еще не сложились. Понятно, чем отличались высказывания творцов от будущего пушкиноведения,—своей субъективной свободой, не связанной обязанностью быть научно объективными. Но некая объективность высшего порядка, может быть, даже более императивно, чем научная, проникает этот ряд свободных высказываний, превращая его в *процесс*.

Предлагая в 1937 г. «оглянуться», Франк мог оглянуться уже на целую столетнюю традицию. Процесс завязался еще при жизни Пушкина (первые высказывания Гоголя) и составил затем особую линию русской мысли и как бы особое национальное дело («Без понимания Пушкина нельзя и русским быть»: Достоевский, 1877⁹), совершившееся на высотах нашей мысли, силами прежде всего самой литературы, ее творцов такого ранга, как те, что будут участвовать в нашем сюжете, т. е. как бы на уровне творческой соизмеримости (когда дело понима-

ния Пушкина становится органической частью высокой русской литературы), а уже затем и наших религиозных философов. Это *процесс русской мысли о Пушкине*, на пониженном уровне продолжающийся и сейчас. Процесс, имеющий, как увидим, свою внутреннюю тему и свой сюжет — и даже свой словарь, поскольку слагается круг понятий, почти неизбежных (*объективно неизбежных*) в этой общей (при субъективной разрозненности высказываний) работе по достижению «цельного знания» о Пушкине. (Это любимый термин нашей философии — «цельное знание»; из философской национальной традиции усвоил его своей пушкинистике и Гершензон. В. В. Розанов определял *понимание* как *цельное знание* в своей первой книге, так и названной — «О понимании», 1886¹⁰. Этот термин — *понимание* — в нашем случае предпочтительнее франковского «познания», принимая в том числе во внимание тот новый вес, какой обрела категория «понимания» в современных герменевтических теориях в отличие от более внешней категории познания. Различение *понимания* и *изучения* — из арсенала нынешней герменевтики.)

Скажем, пользуясь пушкинским каламбуром, что ставшее на ноги профессиональное изучение, *сменив, не заменило* творческое понимание. Нельзя ведь сказать, что пушкиноведение вобрало в себя интуиции предшествовавшей, еще не научной мысли о Пушкине, что оно в себе ее «сняло». Вот и сейчас вновь чувствуется, что сохраняются и нераздельность, и неслиянность научных путей и творческих интуиций. Выразительное свидетельство — как бы маргинальное существование на параллельных путях и в нашу эпоху развитого пушкиноведения таких остающихся неслиянными с ним своеобразных явлений, как уже упомянутая пушкинистика философская (философско-религиозная), особенно деятельная в эмиграции в 1930-е годы, и писательская (от всем известных имен в первой половине века до А. Синявского-Терца и Андрея Битова во второй).

2

Если процесс понимания Пушкина имеет свой сюжет, то он имеет, можно сказать, и свой нерв, и вот представляется, что этот нерв был вскрыт одним эпизодом как будто побочным — репликой Константина Леонтьева на пушкинскую речь Достоевского (1880). Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похо-

жий: прекраснoдушная проповедь Достoевского неприложима «к мнoгo oбразнoму — чувственнoму, воинственнoму, демoнически-пышнoму гению Пушкина».¹¹

К такому Пушкину, хoчет сказать Леонтьев, прoсто не имеет oтнoшения пушкинская утопия Достoевского.

Такой Пушкин — это леонтьевский аргумент в мировоззренческом споре с автором пушкинской речи: образ ярко субъективный, леонтьевский, но тем рельефнее в нем выступает нечто все же и объективное, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лике, выписанном Достoевским.

Речь Достoевского — в центре процесса, а Леонтьева если и можно считать его участником, то лишь благодаря этим нескольким словам, этим нескольким эпитетам Пушкина, которыми он возразил на речь Достoевского. Но этими четырьмя эпитетами обозначил «объем» вопроса, вокруг которого происходит — во многом и до сих пор — процесс понимания Пушкина.

Речь Достoевского дала процессу поворот, а реплика Леонтьева была реакцией на этот поворот. Уже в конце века Мережковский скажет, что до Достoевского никто «не делал даже попытки найти в поэзии Пушкина стройное мирозерцание, великую мысль»¹². Достoевский первый отяготил Пушкина «великой мыслью» и вообще такой духовной нагрузкой. До этого в общем за Пушкиным был утверждён статус чистого поэта, поэта «в независимости от всего», «самого поэта», по слову Гоголя: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...»¹³ Но „что такое сам поэт“? Расшифровка этого вопроса и станет темой процесса. Собственное пушкинское самоопределение поэта-эха будет всеми принято, но окажется недостаточным, и поэтому встанут вопросы, выдвинутые в заголовки важнейших выступлений: „Значение поэзии в стихотворениях Пушкина“ (Вл. Соловьёв), „О назначении поэта“ (Блок). Вопросы эти вольются в русло универсального определения положения Пушкина в координатах всей культуры. Эти координаты — античность и христианство. Два горизонта европейской культуры, ориентиры, на которые так или иначе будут равняться и с ними сверяться высказывания творцов и мыслителей.

Можно вспомнить здесь ещё одно как будто побочное, не из главных, потому что даже и не о Пушкине прямо. Хомяков в одном письме 1850 г. так говорил о своих стихах и поэзии Тютчева: «мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает и

следовательно должен наконец задушить стихотворца. Он же насквозь поэт (*durch und durch*). У него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине, как в Языкове, *натура античная в отношении к художеству*¹⁴.

В эти выразительные слова мы смотрим как в зеркало сознания человека пушкинской эпохи, кем Хомяков оставался и в год написания письма, уже за ее историческими пределами. Хомяков — православный мыслитель и богослов, но «источник поэтический» по-прежнему понимает как кастальский ключ и позволяет поэту оставаться «натурой античной», очевидно, не замечая в таком дуализме положения поэта в христианском (каким он по преимуществу был, конечно, для Хомякова) мире противоречия или же неудобства. «Кастальский ключ волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит». Таков естественный язык самосознания поэтической эпохи. Поэт, «насквозь поэт», по Хомякову, или «сам поэт», по Гоголю, — «натура античная»: это не случайные слова, необязательная фигура речи, а точка зрения эпохи, как не случаен или только орнаментален (или «инструментален») требующий *поэта* к священной жертве Аполлон («не пустой звук, а живой бог» для Пушкина¹⁵), тогда как *пророку* на перепутьи является шестикрылый серафим — и обе эти разнородно-мифологические фигуры совмещаются в пушкинском мире, в разных планах его, будучи органически едиными с такими все же нетождественными центральными темами этого мира, как «Поэт» и «Пророк»¹⁶. Когда Блок в иную историческую эру будет говорить о Пушкине, он после достоевского посвящения поэта в пророки вернется к гоголевскому — «сам поэт» («Все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт. Поэт — величина неизменная») — и примет от Пушкина руководящее имя Аполлона, и будет *от имени Аполлона* описывать дело поэта — «освобождение гармонии» из «безначальной стихии», — дело, которого «требует от поэта Аполлон»¹⁷. В 1921 г. в устах Блока это имя одновременно и архаично, и злободневно, злободневно-архаично: перед лицом трезвого признания непоправимого разрыва новой истории с Пушкиным, прозвучавшего на том же вечере (в речи Ходасевича), с одной стороны, и новой советской чиновничьей черни, с другой, Блок этим именем подтверждает, что «поэт — величина неизменная». (Вновь в 1921 г. — поэт и чернь: «Но мрамор сей ведь бог... Подите прочь... Душе противны вы как гробы...» Такова интонация блоковской речи в тех местах, где она обращается к новым хозяевам жизни и цензорам творчества. Но через несколько месяцев своим последним предсмертным движением Блок

со злобою разобьет кочергой свой домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным, но символическим жестом самоубийства поэта. И — жестом агонии самого принципа поэзии как неизменной величины на страшном историческом переломе, «гротескным эпилогом классической драмы»¹⁸).

Пушкинская «укорененность в эллинстве»¹⁹ претерпевала свою эволюцию на его пути. Когда он записывал на полях сочинений Батюшкова: «Музы существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло...» (12, 273²⁰) — то обнаруживал этой заметкой, сколь осознанным, но и проблематичным был союз в его слове эллинского и «христианского воображения» (выражение, кстати, которое стоит в его языке отметить). Но последним словом Пушкина о тех же героях того и другого «воображения» был акт подчинения (послушания): «Велению Божию, о Муза, будь послушна...» Богу — не Аполлону (иному богу — «богу света и стихов» в более раннем стихотворении). Наверное, есть основания у В. Непомнящего назвать концентрацию античных мотивов в стихах 1835 г. «прощальным анакреонтическим циклом» накануне оказавшегося прощальным тоже, но по-иному каменноостровского цикла 1836 года²¹. Но на то, что происходило с пушкинским эллинством, возможен обширный взгляд в горизонтах новых идей современной культурологии.

С. С. Аверинцеву принадлежит замечание, записанное за ним М. Л. Гаспаровым: «Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда — его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»²². О веймарской классике и *живой* для нее античности — у А. В. Михайлова: античность «еще и не кончилась к этому времени», к рубежу XVIII—XIX веков; античность — далекое прошлое, «но лишь чисто хронологически», «по существу же, по смыслу» она — «всегда рядом»²³. Но так — «всегда рядом» — она в последний раз у Гёте и Пушкина.

За этими парадоксами стоит большая новая концепция С. С. Аверинцева и А. В. Михайлова, согласно которой на общем плане истории европейских литератур рубеж XVIII—XIX вв. связан с классической античностью единством развития («прямая и непосредственная, не прерывавшаяся линия преемственности»²⁴) «риторического», «традиционалистского», «готового» слова, кризис и конец которого и тем самым решающий поворот на всем художественном пути европейского человечества и приходится на рубеж XVIII—XIX столетий (а не на эпоху Возрождения, как принято было считать по господствовавшей

периодизации); но этот конец традиционного слова есть и его последнее цветение, исторически краткий момент равновесия древнего и нового, «равновесие жизни и слова», который А. В. Михайлов — в обход привычных определений, романтизма и реализма — определяет особым термином — как неповторимый и скоропреходящий момент европейской *классики* (которую просит не смешивать с классицизмом XVII—XVIII вв.), высшими проявлениями которой он называет Гёте и Пушкина. Пушкин — «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент»²⁵.

В центральной, фокусной точке европейской культурной истории, а не только в историко-литературном ряду своей литературы. Такой взгляд из большого европейского времени — ответ пушкиноведческому позитивизму, предлагавшему отказаться от того, что он называл «абсолютным Пушкиным», и смотреть на него как на одного из прочих в литературном ряду. Ответ на это — «*мгновенная исключительность*» Пушкина — прекрасная формула, ее еще надо будет продумывать. Та *исключительность* Пушкина, выводящая его из историко-литературного ряда, что, начиная с Гоголя, при живом еще Пушкине («явление чрезвычайное... единственное явление русского духа»), составила ядро того, что названо пушкинским мифом (с которым вступило в борьбу в 20-е годы научное пушкиноведение). Но — *мгновенная* — потому что этот момент пребывания-равновесия «на переломе», на гребне столь большой культурной волны — мгновенеен.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии, все же она еще недостаточно отдает себе отчет в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почетное место в русской литературе.

Итак, согласно выкладкам новой культурологии, отношение к античности, «укорененность в эллинстве» и ее судьба, ее эволюция в Пушкине оказывается важнейшим признаком его самоопределения в большом времени европейской культуры (и в основании русской литературы, конечно, тоже). И поэт как «натура античная» — это нечто иное и более глубокое, чем античная тема в поэзии Пушкина. Здесь надо вернуться к исходному гоголевскому, заданному им на будущее национальной пушкинской герменевтике: «что такое сам поэт, и *ничего больше...*»

Суждения Гоголя о Пушкине разновременны и разнообразны, но в центре его последней, итоговой характеристики (в обширной статье

1846 г.) — образ «звонкого эха» (Эхо — греческая нимфа, идея античная). Идея поэта почти сводится здесь к *отзывчивости*, в которой тонут как *личность* поэта («Все наши русские поэты... удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет»), так и всяческие *вопросы*: «На Пушкине оборвались все вопросы, которые дотоле не задавались никому из наших поэтов и в которых виден дух просыпающегося времени (...) Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин? Что сказал он своему веку?» Пушкинский же круг поэтов характерно уподобляется «какой-то поэтической Элладе»²⁶.

От этого образа до «великой мысли» и «стройного мирозерцания» (Мережковский) еще далеко. При этом о том, как Пушкин «был умен во всем, что ни говорил в последнее время своей жизни», Гоголь пишет в других местах той же книги («Выбранных мест»)²⁷, открывая, таким образом, традицию понимания Пушкина «в двух планах» (но только совсем не так, как она будет развита позже в линии от «Судьбы Пушкина» Владимира Соловьева до книги В. В. Вересаева, исходивших из плоского истолкования стихотворения «Поэт»; здесь у Гоголя разводятся в Пушкине умный человек и чистый поэт). Пушкин, еще молодой, не только хотел от прозы «мыслей и мыслей», но и в поэтах желал бы видеть «сумму идей гораздо позначительнее» (11, 19). Но «сумма идей» его собственного искусства стала камнем преткновения на пути понимания Пушкина; она для нас раскрывается лишь постепенно вот уже полтора года лет и будет далее раскрываться. На то, конечно, есть причина в том характере воплощения мысли в *слове* Пушкина, о чем тоже можно сказать как о его «мгновенной исключительности». «Пушкин вообще безошибочно думал, орган мысли его был не тот, что у нас». Так записывал Л. В. Пумпянский в том самом архивном тексте (1922), на который был случай уже сослаться. Пумпянский дает почти поэтическую характеристику присутствия пушкинской мысли в пушкинском языке — «языке, как особом мире (параллельном миру идей)»: «Мы входим в мир чисто языковой, и это есть главное дело Пушкина — создание такого мира (...) Стихи Пушкина поэтому вспыхивают в сознании, как огонь, сами загораются и сжигают свою „мысль“. Этот процесс вхождения мысли в пламя свое, огненного суда над мыслью, есть то „особенное“, что отличает стихи Пушкина. Мысли, взятые здесь в критическом своем зените; только такими критическими мыслями и думал Пушкин».

Этот язык поэтически-философский как язык *изучения* Пушкина (которого и хотел Пумпянский: см. выше) оставался, однако, тогда за

бортом историко-литературного изучения, канонизированного установочным очерком Б. В. Томашевского 1925 г., и отпадал скорее в область *понимания*, из которой как раз хотел Пумпянский выйти. Одним из главных пунктов самоутверждения пушкинистской науки Томашевский сделал отвержение подобного языка и вообще недоверие к философской тенденции в пушкинознании, которую он называл тенденцией к *углублению* Пушкина: «Для усвоения, ассимиляции Пушкина необходимо было его осмысление, примышление к Пушкину некоего „миросозерцания“ (...) Поэзия Пушкина являлась своего рода ребусом, который надо разгадать, объектом для „углубления“». «Классическим опытом углубленной интерпретации» Томашевский называет речь Достоевского. «Речь эта характерна для Достоевского — и идет вся мимо Пушкина»²⁸.

Томашевский называет здесь и «стихи погодинского кружка при жизни Пушкина». Он имеет в виду попытку молодых Любомудров в пору «Московского Вестника» вручить Пушкину роль главы новой философской поэзии и объявить его нашим Гёте, выраженную особенно в послании Веневитинова (1826), которое «следует понимать как предложенную Пушкину программу его будущего развития»²⁹. Но то была неудавшаяся попытка нечто Пушкину навязать; гораздо существеннее то *углубление*, которое неожиданно для себя находили в нем современники, — знаменитое удивление Баратынского при разборке посмертных пушкинских бумаг (1840): «Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною!»³⁰ Сорок лет спустя Тургенев на пушкинском празднике, пересказывая по памяти это письмо Баратынского, подставил «мысли» на место «силы и глубины»: «Обилие мыслей! Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать?»³¹ Это была весьма характерная подстановка — нужны были в Пушкине «мысли». И Тургенев, так перефразируя Баратынского, и сам еще в 1880 г. как бы несколько удивлялся. Тоньше и в более подходящих словах на том же празднике говорил Островский: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств»³². Может быть, это лучшее, что было сказано на том празднике. Так или иначе, понимание Пушкина шло по пути «углубления», преодолевая образ звонкого эха.

Возвращаясь к Гоголю: он уже объявил такое преодоление — но как необходимое русской литературе преодоление Пушкина; в заключение той же большой статьи 1846 г. он объявил от имени *последних*

кинской литературы, что уже не Пушкин нам теперь образец, «другие уже времена пришли (...) христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт. Другие дела наступают для поэзии»³³. Гоголь сложно судил о Пушкине; и не только сложно, но и изменчиво: есть различие в акцентах между ранней статьей в «Арабесках», еще при жизни поэта, и статьей из «Выбранных мест». Там он первый связал Пушкина с категорией «русского духа», протянув руку будущему Достоевскому³⁴. Здесь он поставил его в стороне от «духа просыпающегося времени» и его «вопросов», которые определил, наконец, идейно как «христианское воспитанье». Он, таким образом, заговорил о противоречии, не замечавшемся пушкинской эпохой (приводившиеся слова Хомякова), между «натурой античной» поэта и этой новой высшей задачей. Оставалось в будущем совместить поэтическую натуру Пушкина с этой задачей — что и выполнил Достоевский; но вспоминал при этом из Гоголя не «самого поэта», а явление русского духа.

В завершающем суждении Гоголь отодвинул Пушкина в прошлое, так сказать, в отошедшую поэтическую Элладу от новой умственной современности и новой духовной задачи, которую в это время и в этой книге он брал на себя; провел историческую черту между Пушкиным и собственной миссией и в этих целях не обошелся без известной стилизации античного образа поэта-эха.

Гоголь при этом — но опять-таки на *других* страницах «Выбранных мест» — выделял у Пушкина несколько христианских стихотворений, в которых поэт касался «высоких предметов» («к пастырю церкви», «Пророк» и «Странник») ³⁵, но отводил им несколько исключительное, отдельное место у Пушкина, как свидетельство, что «даже и тот человек, который заключал в себе все разнородные верованья и вопросы своего времени, так сбивчивые, так отдаляющие нас от Христа, как даже и тот человек, в лучшие и светлейшие минуты своего поэтического ясновидения, исповедал выше всего высоту христианскую». И, выписывая стихотворение «к пастырю», Гоголь восклицал: «Вот на какое стихотворенье Пушкина укажет критик-христианин!» ³⁶ *Укажет* — именно так: Гоголь словно срежиссировал этот будущий жест не только нескольких пастырей-пушкинистов XX века, но и профессионального пушкиниста В. С. Непомнящего.³⁷

Речь Достоевского, как было сказано, дала процессу поворот. Достоевский речью своей хотел устранить какой-либо дуализм и покончить с античным образом Пушкина. Он выдвинул Пушкина как раз в образец «христианского воспитанья». Он не только сказал «Смирись,

гордый человек...», но и разделил мир Пушкина на положительных и отрицательных героев и прямо этими грубыми терминами назвал Татьяну и Онегина. Второй раз после известного письма об «Идиоте» он использовал в пушкинской речи формулу положительно прекрасного человека, формулу, заключающую в себе нечто большее, чем сочетание эстетического качества с моральной оценкой (формулу, можно заметить кстати, возвращаясь к спору Леонтьева с ним, как бы нарочито антилеонтьевскую). Ибо в этот акцент на *положительно* прекрасное Достоевский вложил более чем моральную оценку — религиозно-нравственную идею. Потому что, разъясняя ее Достоевский, «на свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос... Но я слишком далеко зашел»³⁸ — спохватываясь он, тем не менее произвел радикальную перемену акцента в сравнении с тем, как на эту же тему судил сам Пушкин (профанически обращаясь при этом к тому же святому имени): «Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (12, 229).

Соответственно Достоевский поднялся над гоголевским «поэт, и ничего больше». Нет, именно *больше*. Сразу в начале речи он объявил, что будет говорить не как литературный критик, а в предварительных набросках к речи записывал, что «и не в творчестве, не в поэзии лишь одной дело»³⁹. Он начал речь тем самым гоголевским словом о чрезвычайном явлении русского духа и «заострил»⁴⁰ его «прибавлением от себя»: «и пророческое». Тем самым он поднял тему поэта-пророка и открыл бесконечный спор об отношении этих двух образов и двух стихотворений у Пушкина. Он проложил дорогу Владимиру Соловьеву, который, с одной стороны, повторял за Гоголем о Пушкине как олицетворении чистой поэзии, ее «самой сущности», не нуждающейся в дополнительном определении, и тут же стал искать такое определение и нагрузил ее значением и «великим служением», примирение же этих двух тенденций нашел в двойственной формуле поэта-пророка: «поэт в одежде пророка»⁴¹. С тех пор вопрос о поэте и пророке не сходит с пушкиноведческой авансены. Симптоматично, что Гоголь в своей итоговой статье, *трижды* цитируя «Не для житейского волненья» как программные строки Пушкина⁴², не поминает «Пророка» (которого помещает как бы на отдельной строке, как пример «строного лиризма»⁴³, посещавшего поэта в высоких случаях), а Достоевский на всех вечерах его читает.

Но не одному Соловьеву — через Соловьева речью своей Достоевский открыл путь всей философской, религиозной, христианской пуш-

кинистике уже нашего века. Тот «духовный» образ Пушкина, который она начала разрабатывать, создан речью Достоевского. Леонтьев же своей контррепликой противопоставил ему открыто языческий образ поэта. Леонтьев возобновлял тем самым идею «натуры античной», но доводя ее в своих эпитетах до ее стихийно-языческих оснований. Но тем самым столь острым образом восстанавливал объем вопроса.

Языческим назвал леонтьевский образ Пушкина Франк — у самого Леонтьева этого слова, конечно, нет. «Языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин», — так излагает Леонтьева Франк, на которого леонтьевские эпитеты произвели впечатление, так что этот серьезнейший представитель христианской пушкинистики признает оправданным возражение Леонтьева Достоевскому и выписывает леонтьевскую языческую характеристику охотно и даже сочувственно, ссылаясь на исключительную многосторонность поэта. Он только оговаривает, что эта характеристика «так же односторонняя», как и образ «смиренного христианина», в какого, по Франку, Пушкина превратил Достоевский⁴⁴.

Итак, смиренный христианин и страстный язычник — очень грубая и совершенно, конечно, в крайних точках своих недостоверная схема, но в этих грубых пределах Франк обобщил их спор и наметил то, что мы называем — *объем*. (Однако и этим пределам есть у Пушкина соответствия — скажем, «А я, повеса вечно праздный, / Потомок негров безобразный...» и «Отцы пустынники и жены непорочны...» Конечно, скажут, что между этими текстами весь путь поэта, и он строку «Бесстыдным бешенством желаний» в себе «изжил» или даже «искупил». Пусть так, но пьеса 1820 г. остается как *пушкинское стихотворение* великолепной яркости и силы — не менее в этом сравнении текстов, если не более, *пушкинское*, — то самое, прочитав которое Батюшков, по преданию, смял листок и сказал: «О, как стал писать этот злодей!» — и навсегда лишился рассудка. Что делать нынешнему благочестивому пушкиноведению с этим стихотворением? Как принять его как истинно пушкинскую поэзию?)

Но если это и грубая схема, то вот определения самих протагонистов спора 1880 года: *пророческое явление русского духа* и — *демонически пышный гений*. Такое резкое раздвоение образа — но, повидимому, небеспочвенное настолько, что и сто лет спустя два эти контрастные образа оспаривают друг друга в таких контрастных по этому, в общем, типу событиях нашей нынешней пушкинистики, как деятельность В. С. Непомнящего и книга А. Сияевского-Терца.

Не забудем при этом главное направление спора Леонтьева с Достоевским. Он затеял почти богословское опровержение пушкинской речи с позиций строгого православия и обличил Достоевского прямо в *ереси*. И вот против пушкинской речи он выставил два столь разных рода аргументов, как тяжелая артиллерия священных текстов, с одной стороны, и языческий Пушкин, с другой. И никаких христианских претензий такому Пушкину не предъявил, в то время как христианского мыслителя Достоевского обличил «в недостаточном христианстве» (так комментировал он в одном письме свою полемику⁴⁵). Все эпитеты Пушкина у Леонтьева — языческие и все восторженные.

Два из них особенно выразительны. Первый и главный: *многообразный*. Он потом откликнется в цветаевском утверждении «многобожия» поэта: «Никогда не атеист, всегда многобожец...»⁴⁶ И второе определение гения Пушкина: *демонически-пышный*. Этот эпитет особенно остро касается «нерва» вопроса о Пушкине. Он вовлекает нас в глубокую тему «демонического» у Пушкина. В поэзии Пушкина «демон» присутствует как двоящееся понятие — двоящееся в том самом диапазоне между античностью и христианством. Двоится, кажется, и леонтьевский эпитет — хотя, очевидно, гений Пушкина здесь «демонический» не в христианском, а в античном смысле: не злой, а творческий дух, медиумически действующий в поэте, греческий даймон-гений. Демонически-пышный гений — *тот, кто дает богатым стихиям жизни свободное выражение*. Такого гения знал сам Пушкин:

Какой-то демон обладал
 Моими мыслями, досугом;
 За мной повсюду он летал,
 Мне звуки дивные шептал,
 И тяжким, пламенным недугом
 Была полна моя глава...

Это похоже на состояние поэтической одержимости, описанное Платоном («Ион», «Федр»). Тут же в разговоре с Книгопродавцем Поэт говорит и так: «И признак Бога, вдохновенье...» Два столь разно поименованные начала творчества — но не видно между ними противоречия, потому что, как очевидно из продолжения выписанных строк, вдохновенье равно и признак «какого-то демона» («В ней грезы чудные рождались; / В размеры стройные стекались / Мои послушные слова / И звонкой рифмой замыкались»). Вдохновение «признак бога»

и у Платона, поскольку это гении-демоны служат «истолкователями и посредниками» между богами и людьми, и прежде всего такими людьми, как прорицатели, жрецы и поэты⁴⁷.

Пушкин знал и другого демона, «злобного гения» одноименного стихотворения (1823), но его воздействие на поэта, как и его отношение к вдохновению, непохоже на описанное в «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» (1824): «Он звал прекрасное мечтою; / Он вдохновенье презирал». В официальном тексте, предназначавшемся для печати, автор комментировал его ортодоксально, с отсылкой к «Фаусту» Гёте, как «духа отрицания и ли сомнения» и «вечного врага человечества» (11, 30). Но тотчас же вспоминал и творческого античного демона. Два очевидно неодинаковых демона в двух стихотворениях одного и того же времени и два семантических поля, создаваемых ими вокруг себя. В подобных тонких различениях — весь Пушкин («Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение» — выписанный для «Онегина» английский эпитафия из Э. Бёрка — мысль, несомненно, не только теоретически, но и поэтически в пушкинской творческой методологии важная).

Пушкин знал и такую силу народной демонологии, как *бесы*, — и прозревал ее действие в человеческой жизни. Но знал и «бесов» как христианский псевдоним античных богов и демонов-гениев, знал эту логику христианского сознания и, можно сказать, ее цитировал в другом стихотворении, на котором надо тоже остановиться. «В начале жизни школу помню я...»

Стихотворение это — один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопревратности интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Стихотворение толкуется, во-первых, или как чисто историческое (картинка из раннего Возрождения), и тогда оно локализуется в Италии (хотя никаких прямых итальянских реалий в нем нет, есть только терцины), — или как автобиографическое, и тогда оно локализуется в Царском Селе; но, очевидно, смысл его превосходит то и другое толкование, заключая оба в себе. Во-вторых же, выраженный в нем духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Крайние случаи — Г. А. Гуковский, для которого движение сюжета стихотворения это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс)⁴⁸, и Б. А. Васильев, для которого тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять

от православной иконы (с которой автор отождествляет аллегорический символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и все стихотворение это воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на пути поэта могучем соблазне⁴⁹. Толкование пушкиниста-священника Б. А. Васильева примыкает к традиции пастырских толкований, открытых еще в 1899 г. митрополитом Антонием Храповицким, верившим, что смысл и «урок» стихотворения «совершенно понятен»; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся *без остатка* на язык православного понимания как *бесы* — «демон гордыни и демон разврата»⁵⁰.

Да, но разве это не сам поэт говорит: «То были двух бесов изображенья»? Соответственно В. С. Непомнящий помещает стихотворение вместе с «Бесами» в центр «темы бесов» у Пушкина⁵¹. Но это ли тема стихотворения?

Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом — там вначале стояло: «То были двух богов изображенья» (3, 866). Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестивому пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку всей этой языческой красоты. Да, это сильное слово в тексте, ударное слово. Но чье? Как взвесить его в колеблющемся равновесии текста? Признать его темой стихотворения значит признать, что оно покрывает картину сада и лики двух античных божеств. Но, очевидно, не покрывает.

Сильное слово принадлежит герою-отроку, он принес его из первой части стихотворения во вторую, принес из школы в сад как ортодоксальную точку зрения, и ею, сильным словом, два эллинских бога здесь припечатаны — но ведь никак не исчерпаны — и, вопреки митрополиту Антонию, собственное их эллинское качество сияет из-под этой печати. И Пушкин свой голос с этим словом вряд ли сливает. Он его *цитирует* и христианский взгляд на античных богов с их живыми (хоть и мраморными) образами посредством этого слова *сопоставляет*. И, припечатав, сильное слово здесь ничего не решает — не разрешает напряжения, а его создает. В стихотворении два центра и между ними напряжение — «полные святости словеса» и бросившие тень на душу кумиры сада. «Два нравственных мира противопоставлены один другому и борются между собою под знаком единой Красоты: как решится спор, загадочный отрывок не говорит»⁵².

Как понять этот спор, зависит и от того, как расшифровать второго «беса». Имя его характерно двоятся для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проще видеть в нем Афродиту-Венеру; и православному пониманию тоже — «демон разврата» митрополита Антония. Мифологическому пушкинознанию хочется видеть здесь Диониса, на что наводит эпитет «женообразный»; Пушкин в этом эпитете мифологически и мистически точен⁵³. Мережковский первый в 1896 г. опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре⁵⁴. Но если это так (а это так), то это значит, что Пушкин здесь в двуединой этой паре прямо, можно сказать, *увидел* будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше (которого уже прочитал Мережковский) и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический парный образ (в его «двупостасном, нераздельном и неслиянном единстве»⁵⁵), увидел его как жгучий вопрос; этот факт еще не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы еще повышается. (А вопрос о том, правомерно ли говорить о каком-то «дионисийстве» у Пушкина, поднимается. Возможно, вопрос не такой уж праздный, если иметь в виду то глубокое понимание этого после-пушкинского понятия, какое недаром все же будет нащупано европейской и русской мыслью. Сближения Пушкина с мировыми движениями мысли только-только еще начинают просматриваться, и, например, в элегии той же болдинской осени «Безумных лет угасшее веселье...» С. Л. Франк усматривал «целую философию жизни — как бы некий оригинальный вариант шопенгауэровской философии пессимизма», притом вариант более глубокий и сложный⁵⁶. Но можно рискнуть заговорить и о дионисийском чувстве жизни в этой элегии, разумея под ним не философскую идеологему, а нечто вечное и глубокое в философском составе жизни, поименованное этой идеологемой, чему не мог не быть причастен и Пушкин, и, может быть, особенно в этой элегии. В прожитом и настоящем здесь открывается такая взволнованная и напряженная глубина, какую можно почувствовать с помощью этого столь специфического и, кажется, столь отдаленного слова. Дионисийская глубина «волнуемого моря» жизни, просто жизни, жизни как таковой. Недаром с первых строк элегия держится преобразованием-преображением традиционных вакхических знаков, хмельных мотивов. Скажем, воспользовавшись формулой дионисийствовавшего мыслителя позднейшего времени — «дионисийский хмель жизни»⁵⁷, который Пушкин знал глубоко, открывается не в экстатических, но в «смирненных» и «резвых» переживаниях,

Меж горестей, забот и треволенья.

Воистину Пушкин в болдинской элегии претворяет воду в вино.)

«В начале жизни...» — возвращаясь к стихотворению — исторической, культурной, духовной проблемностью высшего напряжения дышит оно. Пушкин думает в этом стихотворении «критическими мыслями», по Пумпянскому, а не какими-то окончательными. Стихотворение не закончено? Очень часто у Пушкина это вопрос. В этом случае есть такой формальный признак незаконченности, как отсутствие завершающей коды (последней отдельно стоящей строки, замыкающей повисшую рифму) в безостановочном беге терцин; она непременно как заключение каждой песни «Комедии» Данте, и у Пушкина тоже в двух других «подражаниях Данту» (пародийных) она присутствует; но она отсутствует в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на неразрешенном противоречии-напряжении. Но тем самым оно и кажется если не законченным, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом. Стихотворение «поднимается на исторически заданных противоречиях»⁵⁸ и держится на натяжении и колеблющемся равновесии сошедшихся в нем гигантских всемирных энергий; и сказать, что это «тема бесов» все равно что тоже его припечатать, свести на плоскость его объем.

Пушкин, по Аверинцеву, «на переломе» в этом стихотворении. Как понять его вектор, движение смысла, соотношение исторического и личного? Отрок-герой *убегает* из школы в сад — таков его *путь*. В последнем трехстишии он возвращается, но душой остается в саду. В саду пробуждается вдохновенье, рождается в нем поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. Стихотворение — о том, что «в начале жизни» (не только поэта, но и его поэзии) стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок-герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое — та самая еще живая античность, о которой писал А. В. Михайлов; древние статуи, замечал об этом стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки»⁵⁹. Но и эта странная живость недвижимых кумиров является как демоническое их свойство — это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отношение к статуе как языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом — «бесов изображе-

ня». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению — ужасно-прекрасный Петр не что иное есть, как наша метаморфоза дельфийского идола — это было замечено Г. П. Федотовым. «Кумир» недвижимый и оживающий как обозначение языческой государственности — и как причина царского запрещения «Медного всадника». Ужасно-прекрасный эллинский бог совершает свои превращения также и в русской истории — и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада.

В общем стихотворение это — *объем* — непримиренных огромных сил. Если в самом деле это лицейская юность, то сюжет здесь в том, как историческим объемом уже тогда наполнилась биография. И этот объем он наследует, этот объем, а не одна из сторон, формирует поэта. И — по примеру стихотворения этого — и сам феномен Пушкина доступен только такому — объемному — пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского.

В самом деле стихотворение — в центре, но только не «темы бесов», а всей поэзии Пушкина, потому что здесь распахнут горизонт, в котором она рождалась, и даны портреты универсальных сил и принципов, в споре которых, но и в совместном действии рождалась она. Спор не закончен и обрывается на зависнувшей рифме, и тем же манифестируется совместное действие.

В «Памятнике» поэзия придет к подчинению Музы Богу (в мягкой и канонически чистой форме *послушания*) — и это станет ее завершающим актом. В первый и единственный раз основные слова того и другого руководящего «воображения» предстали в подобном соотношении, из чего не следует, что поэзия Пушкина стала религиозной поэзией, тем не менее что-то это значило не только в малом времени творчества одного поэта, хотя бы и Пушкина. «Муза отлетела, и после Пушкина отношения поэта к поэзии не суть отношения к Музе. Кончилась 3000-летняя история»⁶⁰.

3

В наш сюжет и контекст имен пора ввести еще одно основное имя — Аполлона Григорьева. Григорьевская идея Пушкина была высказана в 1859 г. (в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»)

и осталась особенно ценным и недостаточно оцененным звеном процесса. Звеном — поскольку она откликается Гоголю и предвещает мотивы речи Достоевского; но предвидит и возражение Леонтьева Достоевскому. Тем самым григорьевская идея вослед авторитетным заключениям Гоголя и на фоне их строит сюжет понимания Пушкина русской мыслью (вослед, конечно, не только Гоголю, но и статьям Белинского, авторитетным не менее, но на фоне все-таки Гоголя, хотя, по-видимому, без осознанного отталкивания, — потому что с точки зрения обозреваемого нами здесь сюжета понимания именно гоголевские суждения содержали структурную завязку сюжета, следующим звеном которого стала статья Аполлона Григорьева).

Григорьевскую идею Пушкина образует связь двух понятий-моментов — *личность* и *стихии*. Гоголь, мы помним, отказывал Пушкину в поэтической личности, растворяя ее в идее звонкого эха. Тезис Григорьева именно — *личность* пушкинская, но как она определяется? Она определяется *апофатически* — по отношению к разнообразным *стихиям*, которым она и служит эхом. Однако не только эхом. Таким образом Григорьев строит своего рода теологию пушкинского творчества; его концепция Пушкина разбросана вольными замечаниями по иностранному тексту статьи (и других его статей), собрана же она в двух фразах статьи:

«Стихийное начало вовсе не то, что *личность*. Личность пушкинская не Алеко и вместе с тем не Иван Петрович Белкин, от лица которого он любил рассказывать свои повести; личность пушкинская — сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий»⁶¹.

Что отличает эту картину от гоголевской, на фоне которой она возникает? Главное, что отличает, — драматизация внутренних отношений творчества Пушкина, мир которого предстает как поле борьбы активного творческого начала с активными также, до агрессивности, жизненными стихиями (в гоголевской картине обе стороны взаимодействия покойно-пассивны). Эти последние составляют материал поэта, но материал настолько деятельный сам по себе, что никак не кажутся лишь «объектом» творчества, а скорее другим его активным субъектом, самостоятельным действующим лицом. Ведущие слова у Григорьева — столкновение, схватка, *борьба* (любимое слово и поэта Григорьева, заголовок его «лирического романа» 50-х годов). Но ведущее слово также — *сочувствия*: «широкие и пламенные сочувствия» художника Пушкина, «объем и границы» его «сочувствий»⁶². И относится то и другое слово к одному и тому же началу — к «стихиям» творче-

ства. Ну, а эти последние представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле стихий до исторических и духовных сил, «идеалов» и «типов», и даже целых культурных миров, также требующих борьбы и одоления, каковы в особенности сложившиеся блестящие европейские «идеалы», с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст, Дон Жуан); но и родные начала и «типы» тоже: Пугачев и Белкин тоже как полюсы русской жизни — стихии творчества. Само же творчество, как его видит Григорьев, — *амбивалентно* (в точном смысле этого позднейшего термина) по отношению к затопляющим и питающим его стихиям: одновременно — пламенные сочувствия и борьба. Без «отзывчивости» («на „вся добрая и злая“ — ... удивительная отзывчивость»⁶³: слово, по эстафете передающееся от Гоголя через Григорьева к Достоевскому) к стихийным началам жизни (а они, по определению, силы донравственного порядка или нравственно-непросветленного, хаотически-смешанного) и поэтических к ним «сочувствий» — творчества нет; равно его нет без поэтической же борьбы. И вот главное, что не устает провозглашать Григорьев как единственность артистической «натуры» Пушкина — диапазон отзывчивости и «объем сочувствий».

За драматизацией картины следует ее мифологизация, средоточие которой — гениальное определение *заклинателя и властелина многообразных стихий*. Определение не только красивое, но и по существу, теоретически глубочайшее, лучшее из всего, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

Определение, представляющее раскрытие темы, заданной Гоголем: «что такое сам поэт», притом раскрытие, вновь отсылающее к античным ассоциациям, а именно — к Орфею как имени абсолютного поэта. Пушкин этим определением возводится также в ранг поэта абсолютного (ранг, которого вознамерилось в 1925 г. лишить его историко-литературное изучение, объявившее демифологизацию Пушкина: см. цитату из книги Б. В. Томашевского на первой странице настоящей статьи). Когда теоретики символизма (Вячеслав Иванов и Андрей Белый) станут в начале нашего века (1912) вновь выкликать Орфея как имя, благословляющее их поэтическое движение, Вяч. Иванов даст ему определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строе»⁶⁴. Как для Вячеслава Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине определение «заклинатель» говорит о магической силе поэта, покоящей и цивилизующей в случае первопоэта древнего прежде всего

стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопоэта русского как «культурного героя Нового времени» (М. Н. Виролайнен⁶⁵) прежде всего стихии духовные, исторические и культурные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: Орфей в походе аргонавтов умирал волны, а Пушкин в двух строках:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной...

— дал весь объем своего стихийно-культурного космоса и своей поэтической личности как «певца империи и свободы» (Г. П. Федотов). При этом оба начала, которых он был певец и на которые Г. П. Федотов налагает уже канонизированную в том числе и по отношению к Пушкину аполлоновско-дионисовскую схему, двойственны и обратимы внутри себя, и свобода, принадлежащая «к основным стихиям пушкинского творчества», обратима в «дионисическую стихию мятежа», способную тоже захлестывать творчество⁶⁶. Что не лишает свободу статуса основной стихии творчества; и молодые строки: «Кто, волны, вас остановил, / Кто оковал ваш бег могучий...» — остаются также в мире поэта неотмененными.

Две будто бы пейзажные строки в завязке «Медного всадника» включают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет как между этими двумя строками между двумя стихиями волны и камня — державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по-европейски, бунта по-русски) и «отпора» работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении — там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейской парламентской демократии:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.

Лирик Орфей был прямой ученик Аполлона и был растерзан вакханками за непризнание Диониса, но в позднейшем орфическом движении стал воплощением аполлоновско-дионисовского синтеза; и как таковой осмыслен был Вячеславом Ивановым как — «пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих». Уже не только поэт, но *больший*, превосходящий поэта — пророк. Но имя Орфея перерастает и эти пределы: «Ор-

фей — движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков»⁶⁷. Переосмысленное, лицо Орфея принято в раннее христианство (где его образ присутствует в иконографии «Доброго Пастыря»), а затем, еще раз переосмысленное, в «новое христианство» русского символизма. В этом перерастании образа поэта за собственные границы, как функциональные (из поэта в пророки), так и историко-философско-культурные (из античного пантеона в христианский контекст), можно усматривать прототип преобразований и пушкинского образа в сознании потомков, — прототип, отразившийся и в мифологизированной формуле Аполлона Григорьева.

Итак, Григорьевым введено в национальную пушкинологию лейтмотивное слово — *стихии*, — которое в последовавших затем осмыслениях приживется. Оно станет доминантным словом в пушкинских выступлениях Блока и Цветаевой, вокруг него и сейчас клубятся околопушкинские разборки, если вспомнить книгу А. Терца-Синявского (славящего стихийного Пушкина) и одну из последних больших статей Валентина Непомнящего (не признающего значения этого слова для понимания Пушкина и объясняющего его популярность «неоязыческим мифологизмом» нашего «серебряного века»⁶⁸; только ведь не серебряным веком, а Аполлоном Григорьевым запущено было это сомнительное слово в пушкиноведческий оборот). *Стихии как органические силы жизни, которым дает язык поэзия*. Вот вопрос понимания Пушкина: как оценить эти силы и роль их в «порядке мира» пушкинском, если вспомнить блоковское в его речи: «Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка...»⁶⁹? Или их оценить как «лишь необходимое сырье для творчества»⁷⁰ — тогда, собственно, нет той борьбы, какую описывал Аполлон Григорьев, а на месте ее что-то вроде духовного производства, перерабатывающего мир как сырье. Или — как действующую силу борьбы, ее могучий субъект, действительное слагаемое «порядка мира» (который все же неизменно «тревожен»). Как описано у Григорьева — «силы страшные, дикие, необузданные»⁷¹, ведущие за поэта и с ним борьбу и готовые растерзать — так в точности, как вакханками был растерзан Орфей (и ведь, конечно, все ассоциации эти — не даром). Взглянем на григорьевские примеры в его апофатической конструкции: поэт — *не стихии* его поэзии, *не* Алеко и *не* Иван Петрович Белкин. Знаменитые григорьевские хищный и смиренный типы, между которыми он *не* делает выбора (его сделает за него тенденциозный комментатор-популяризатор его идеи Н. Н. Страхов⁷², «Горацио» Аполлона Григорьева, как называл его сам учитель-

Гамлет⁷³). Стихии русской жизни — оба типа: не только, что понятно, хищный индивидуалист европейской закваски, но и белкинское «смиряющее, безличное начало», которое, если предаться ему, способно тоже по-своему «растерзать» (обеднить, ограничить) художника, ибо: «куда же дел бы он те силы, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч., и проч.»⁷⁴ «Для жизни страстное начало нужно, закваска нужна»⁷⁵.

«Судьбы всемогущее поэт» («Послание к Юдину», 1815). Шестнадцатилетний лицеист мог сказать такое — и тем наперед себя назначить заклинателем и властелином стихий (*судьбы* как олицетворения стихийно-языческих сил бытия, от которых «защиты нет», но которым человек-поэт может заявить «презренье»: «Сохраню ль к судьбе презренье?»). Он мог сказать такое уже тогда, когда убежал из школы в сад и там замирал перед кумирами языческих «бесов». «В начале жизни...» — можно и это стихотворение рассматривать как парадигму к григорьевской формуле. «Пушкин выносил в себе все»⁷⁶. Он выносил в себе и кумиров сада, чтобы болдинской осенью их заковать как творческую стихию своей поэзии. Но как заковать? Вопрос не решен и выбор не сделан, и отрок смущен и как бы раздвоен. Отрок — меж двух огней, на растерзании; он заковал их как бесов, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешенным. Как заковать поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических — двух культурных эонов — и взвесить спор, не решая его.

Есть у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и заговора обнажен — XI—XII строфы «Домика в Коломне».

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию...

Давить приходится мстительное желание огня, пожара, какой в озлобленном воображении автора охватил бы высокий каменный дом, выросший на месте сметенного цивилизацией домика в Коломне. О связи этого места с разбойно-пожарно-революционными мотивами русской литературы и русской истории нам случалось писать⁷⁷: непосредственно вспыхнувшее переживание поэта сродни пугачевской

стихии «русского бунта» и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовется пожарными сценами «Бесов» Достоевского, а в потенции может вести к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. «Запирайте этажи...» — обращено как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шуточной поэме уводит к большому контексту не только пушкинскому, но русскому историческому, и обнажает те самые, по Григорьеву, «сочувствия» и «борьбу». Как писал об этом месте Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт,— это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина»⁷⁸.

Итак, григорьевская идея готовила в скором будущем как речь Достоевского, так и спор Леонтьева с Достоевским. Аполлон Григорьев был именем, по-разному близким и дорогим им обоим, и вот гениальная григорьевская концепция словно заранее комментирует их спор. Гениальная, потому что как раз объемная и способная быть «медиатором» в спектре между *демонически-пышным гением* и *профетическим явлением русского духа*. Такой обнаружился спектр, в котором Пушкин между Леонтьевым и Достоевским открывался на две стороны несовпадающими ликами, которые оба реальны.

«Заклинатель и властелин многообразных стихий». Эта формула комментирует первый и самый языческий из леонтьевских эпитетов: *многообразный*. Леонтьев с Григорьевым связан этим эпитетом — и им же, ролью эпитета и его положением в характеристике — отличается. «Многообразный» — у Леонтьева эпитет самодовлеющий, у Григорьева — подчиненный. Многообразными стихиями у Леонтьева гений Пушкина определяется, у Григорьева над ними возвышается как их заклинитель и властелин. Леонтьевская характеристика как бы на уровне стихийного страстного материала творчества Пушкина, григорьевская — на уровне творческого акта власти над материалом. Григорьевская — сложнее, богаче, леонтьевская — элементарнее, проще, григорьевская леонтьевскую уже заранее в себе содержит как свою низшую основу.

Многообразным стихиям григорьевским отвечает его же излюбленный термин — *веянья*. Термин вполне стихийный; и замечательно, что в речи Достоевского ему есть соответствие, однако — что замечательно тоже — не в беловом и публичном тексте речи, а в черновых и скрытых от глаз читателей материалах к ней. У Достоевского григорьевским «веяньям» соответствуют «духи»; в черновых записях к речи слово это настойчиво повторяется: «Откликнуться на все духи...»⁷⁹; «Духи

и гении Европы это недаром, этим многое обозначается, вот тут-то и пророческое значение Пушкина»⁸⁰; «наше умение различать среди европейских гениев — духов добрых и злых»⁸¹: это уже христианский тезис о различении духов. Достоевский видит картину в понятиях новозаветных посланий Павла и Иоанна: единый Дух, различающий (и дающий дар к различению) среди стихийных языческих духов (*1 Кор.* 12, 4, 10; *1 Ин.* 4, 1). Пушкин — поэт, «дух которого откликнулся на все духи...»⁸² Вот тезис и вот картина творчества, в которой главная роль принадлежит этим формам единственного и множественного числа, выступающим в этом контексте в качестве знаков двух коренных миропониманий — христианского и языческого. И не только здесь, в черновых тетрадах Достоевского, а и вообще в философских разборках вокруг Пушкина принадлежит им такая роль, работают эти формы. Знаки пушкинского многообразия и пушкинского единства: дух — и духи, гармония — и стихии.

Выразительный факт, однако, тот, что все эти «духи» у Достоевского бродят в черновиках, но в текст самой речи не переходят. В речи Пушкин — явление русского духа, в твердом единственном числе. «Духов» даже как низших участников и возбудителей пушкинского процесса (согласно его же собственному размышлению, которое он от слушателей своих утаил) — он в речь не впустил и от языческого субстрата творчества Пушкина здесь очистил, привел картину к единственному числу. Можно сказать, что мифологические мотивы, наполняющие черновую мысль Достоевского, оказались в итоге выравнены в *идеологию* пушкинской речи.

Но, оставляя за скобками (в черновых бумагах) мотивы языческой мифологии как материал понимания Пушкина, Достоевский в публичной речи строил о Пушкине миф христианский. Достоевский произносил свою речь в самый Троицын день⁸³ (что, удивительно, осталось в литературе о Достоевском еще не замеченным и знаменательность этого факта еще не осмысленной) и, похоже, сознательно проецировал событие Пятидесятницы на сформулированное им для потомков «не что почти даже чудесное» в Пушкине — его «способность всемирной отзывчивости», «перевоплощение своего духа в дух чужих народов, перевоплощение почти совершенное, а потому и чудесное...»⁸⁴ Внушаемая ассоциация с чудом «глоссолалии» (говорения «на иных языках, как Дух давал им провещавать...» — *Деян.* 2, 4) в результате сошествия Святого Духа на апостолов — у Достоевского здесь несомненна. А так как эта чудесная пушкинская способность — «всецело способность рус-

ская, национальная»⁸⁵, в Пушкине происходит сближение «русского духа» и христианского Духа. Христианская пушкинистика XX века расшифрует эту интенцию Достоевского, когда Франк, например, заговорит о Пушкине как «гении русского христианского духа»⁸⁶ (то же слияние русского и христианского — в замечании Франка о «русско-христианском аскетизме разбитого сердца Тани»⁸⁷).

Невозможно бегло говорить об этом, но, очевидно, богословие Святого Духа имеет отношение к пониманию Пушкина. Можно лишь сослаться на замечательную статью Георгия Федотова «О Св. Духе в природе и культуре» (1932)⁸⁸. В характеристиках этой таинственной сущности в этой статье есть удивительная аналогия проблематике понимания Пушкина, как она раскрывалась в русской мысли. Вся статья основана на антиномии Духа и духов, или стихий. О Пушкине в ней речи нет совсем, но есть речь о Духе как святом источнике вдохновения и поэзии, о стихиях же говорится примерно то же, что Аполлон Григорьев говорил о пушкинских стихиях, готовых растерзать певца-Орфея. Однако они же составляют органический источник и жизни, и искусства, и художнику отказаться от «наития стихий», говоря уже языком Марины Цветаевой, но тем самым не нарушая мысли Федотова, залепить уши воском, подобно спутникам Одиссея,— значит отказаться от творчества. Цветаевское «Искусство при свете совести» вспоминается рядом недаром: оно и возникло одновременно, в том же 1932 году. И, пожалуй, с составом мыслей цветаевского трактата статья Федотова соотносится ближе, чем с одновременной религиозной пушкинистикой, получившей развитие в те же 30-е годы в том же русском Париже (на фоне ее статья Федотова — это уж слишком свободное и рискованное богословствование). Религиозная пушкинистика предтечей имела речь Достоевского, но федотовская картина действия Св. Духа в мире, в культуре, в искусстве отличается от картины, внушаемой знаменитой речью (и внушаемым ею унитарным образом русского-христианского духа-Духа). Федотовская картина реабилитирует языческие стихии как творческую материю не только мира, но и этого Божества-Лица («Стихии, смертельные для человека, остаются прекраснейшей ризой Божества»), как образы, как язык, оказавшийся религиозно необходимым для описаний явлений Духа (ветер, огонь) и поэтически необходимым, чтобы поэту спросить: «Зачем крутится ветер в овраге?» — и вместо ответа соединить единым порывом миры природы и поэзии. В ряду постоянных у Пушкина стихийных обоснований дара и творчества («В гармонии соперник мой / Был шум лесов,

иль вихорь буйный...») этот стихотворный вопрос — вопрос теоретический, это пушкинская теория творчества. Она — в утверждении *безусловной* свободы поэта, не только подобной — одноприродной стихийной мощи природных сил. Но это не примитивно-спонтанная натур-философия творчества. Этот пушкинский ветер — не только сравнение из природного мира; это образ свободной силы, «неподвластной форме» (Федотов), образ пушкинской творческой пневматологии, овеянности поэзии Духом: ибо Дух — это ветер прямо в священном тексте, и это отсюда происходящее преобразование природной стихии в духовную силу реализовано в этих строках — и что такое они как не пушкинское переложение своевольно-парадоксальной евангельской максимы «Дух дышит где хочет», которая, начиная с лютеровской Библии, переводится и как «Ветер веет где хочет»? «Таков поэт: как Аквилон, / Что хочет, то и носит он».

(Еще о статье Федотова: он принимает даже имена Аполлона и Диониса в свою философию Духа и рискует назвать Св. Дух «истинным именем» греческого Диониса — также и Музу: «Муза есть то псевдонимическое имя, под которым древние поэты призывали вдохновляющую благодать неведомого им Св. Духа (Ruah)» — как христианский Логос истинным именем Аполлона, — и вообще называет языческое наследие, а не Израиль, культурустроительным элементом также и в христианской культуре; и, очевидно, в этом он следует той тенденции к эллинско-христианскому синтезу, которая отличала русскую культуру начала XX века в лице таких провозвестников такого синтеза, как Иннокентий Анненский, Вячеслав Иванов, Ф. Ф. Зелинский, — и наиболее непосредственно тезисам последнего из названных, утверждавшего античный корень христианства вопреки ветхозаветному его корню⁸⁹ или иначе формулировавшего — называвшего эллинскую религию «настоящим Ветхим заветом нашего христианства»⁹⁰.)

И еще напоследок про Аполлона Григорьева. Его идея о Пушкине за двадцать лет до речи Достоевского многое в ней предвещала. Много — но не идеологию пушкинской речи. Григорьев предвосхитил оба главных пункта речи: как идею «отзывчивости», так и типологию пушкинских героев, которая также Григорьеву представлялась в виде двух полюсов и тех же двух знаковых имен, олицетворяющих два знаменитых григорьевских типа — Алеко и Белкина. Но с иным распределением плюсов и минусов. И вся картина мира григорьевская и, по Григорьеву, пушкинская — иная. Для Григорьева плюсы и минусы — и на той, и на другой стороне, он не делал выбора в пользу смиренного

Белкина против гордого Алеко и считал смиряющую идею слабой стороной славянофильства⁹¹. И тем самым заранее отвечал на будущее: смирись, гордый человек. А принимал он живую двойственность того и другого начал в единстве национального типа — вопреки «искусственному единству» славянофилов⁹². Пушкин, как он писал, «понимал это синтезом»⁹³. У Григорьева плюсы и минусы — относительные и подвижные величины, и Белкина даже, совершенно наоборот Достоевскому, он называл *отрицательным* типом — конечно, не в нравственном и оценочном, а в этом соотносительном смысле, — как отрицательную реакцию на какого-нибудь Алеко, от которого Пушкин тоже не отрекался, влезая в шкуру Белкина.

Достоевский недаром начал с того, что говорит не как литературный критик. Очевидцы свидетельствуют, что он говорил как пророк. И говорил он не о поэте только. Он говорил как пророк о пророке. В переводе на более трезвый язык — он говорил в немалой мере как идеолог. Как идеологическое выступление речь и стала громким событием и обрела долговременное влияние. Но вот почти полвека спустя ее в этом именно качестве как оценит П. М. Бицилли: в статье «О юбилеях», написанной в 1927 г. по поводу 90-летия гибели Пушкина, отмечавшегося в эмиграции, но только недавно впервые опубликованной, он скажет: любое публичное чествование это чествование «Неизвестного солдата», «на которого, именно как на „неизвестного“, можно переносить какие угодно национальные добродетели и с которым можно связывать какие угодно национальные традиции. Но даже Достоевский не поколебался обойтись с Пушкиным как с „неизвестным солдатом“»⁹⁴.

Что такое идеология пушкинской речи в отличие от «литературной критики» — это дает себя знать в том именно, как изменилась у Достоевского общая пушкинская картина после аполлоногригорьевской. Аполлон Григорьев говорил как литературный критик (но повышенного типа, критик-поэт), и, может быть, когда бы он слышал речь Достоевского, то сказал бы, что тот говорит как теоретик, и, что касается Пушкина, отчасти бы разделил реакцию Константина Леонтьева (сказавшего некогда о Григорьеве, что он был такой особый славянофил, который «предпочитал ширину духа — его чистоте»⁹⁵). Теоретиками он называл в свое время старших славянофилов, кстати, вместе с тогдашним Достоевским, писавшим о «двух лагерях теоретиков». Он, Григорьев, говорил как литературный критик и представил картину хоть и более относительную, но тонкую и сложную. Достоевский ввел

абсолютные категории и картину упростил. В тот же вечер после события он писал А. Г. Достоевской: «Все, что я написал о Татьяне, было принято с энтузиазмом. (Это великая победа нашей идеи над 25-летием заблуждений!)»⁹⁶. *Победа нашей идеи* — это голос, словарь идеолога. В стратегию же победы входило как бы программное упрощение картины пушкинского романа. Достоевский выпрямил эту картину, введя в онегинскую картину трудно с ней сочетающиеся категории отрицательных и положительных типов и жестко разведя по этой линии Онегина и Татьяну («отрицательный тип наш» и «положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты...»⁹⁷).

Но: Достоевский ввел абсолютные категории и открыл большую перспективу философской пушкинистики, пользующейся абсолютными категориями, что позволило, например, на исходе века Владимиру Соловьеву открыть у Пушкина такую образную вершину, можно сказать, абсолютного значения, как Ветилуя в малозамеченном и малооцененном до того стихотворении; в полемике с Розановым Соловьев даже сказал тогда, что такой Ветилуи, что «стоит, белеясь», у Пушкина, у Гоголя с Достоевским «почти не видать»⁹⁸. Но самым этим узрением Ветилуи Достоевскому был, вероятно, обязан, ибо оно состоялось все же уже на новом пути, который речью своей открыл Достоевский.

Но: в той же линии философско-религиозной пушкинистики полвека спустя Франк признает относительную правоту реакции Константина Леонтьева на речь Достоевского. Тут парадокс на парадоксе, если исследовать повороты мысли на путях продолжающегося спора. Посмотрим: ортодоксальный критик «ереси» Достоевского (Леонтьев) с любованием рисует совсем неортодоксальный образ обожаемого поэта, а христианский философ, обосновывая поэтическую религиозность Пушкина, тем не менее леонтьевскую языческую характеристику не отвергает и приобщает ее к «задаче познания Пушкина». Так парадоксальными путями не только противоречия умов, но и кажущихся их внутренних нестыковок с самими собой происходило движение большой русской мысли.

П р и м е ч а н и я

¹ Ирина Сурат. Памятник Зайцу // Новый мир. 1994. № 10. С. 237.

² Из неопубликованного курса истории новой русской литературы; запись 9 мая 1922; подготовлено к печати и откомментировано Н. И. Николаевым.

³ Л. Пумпянский. Историко-литературный очерк // *А. Пушкин. Сочинения*. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. VI—VII.

⁴ Из комментариев Н. И. Николаева к подготовленной публикации трудов Л. В. Пумпянского.

⁵ Б. В. Томашевский. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925 // Б. В. Томашевский. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 54, 64.— Эти тезисы Томашевского определяли главное направление развивавшейся пушкинистской науки; но в ее же границах и в те же годы было высказано и радикально иное понимание целей и методов изучения Пушкина: в книге 1926 г. П. М. Бицилли, не вступая в спор с Томашевским, противоречит ему по всем главным пунктам: «Пушкина можно ценить и изучать его по-разному (...) достойнейшим предмета подходом был бы подход не био- или библиографический, не школьно-философский, не историко-литературный, а эстетический (...) Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его—если сопоставления, вообще, нужны—с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами „его“ школы и „его“ стиля» (П. М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 384). Противотомашевский и противотыняновский пафос (говоря объективно, поскольку работа Бицилли «Поэзия Пушкина», вышедшая в составе его книги 1926 г. «Этюды о русской поэзии», вероятно, готовилась до книги Томашевского и статей Тынянова «Пушкин и Тютчев» и «Мнимый Пушкин», одна из которых появилась в печати в том же 1926 г., а другая посмертно, значительно позже; тем не менее осознанная реакция Бицилли на несомненно ему известную томашевско-тыняновскую тенденцию очевидна)—заявлен здесь откровенно.

⁶ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78; Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

⁷ Б. В. Томашевский. Пушкин: Работы разных лет. С. 65.

⁸ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 422—423.

⁹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 203.

¹⁰ В. В. Розанов. О понимании. М., 1996. С. III.

¹¹ К. Леонтьев. Собрание сочинений. Т. 8. М., 1912. С. 177.

¹² Пушкин в русской философской критике. С. 93.

¹³ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. VIII. М., 1952. С. 381.

¹⁴ А. С. Хомяков. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М., 1900. С. 200.

¹⁵ *Абрам Терц*. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 156.

¹⁶ «Нет ничего менее согласного со всем строем пушкинской мысли, чем это смешение двух в корне различествующих понятий и типов (...) Между посвящением пророка и высшим духовным пробуждением поэта, несомненно, есть черты общие; но преобладает различие двух разных путей и двух разных видов божественного посланничества» (Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 335).

¹⁷ Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 160, 163, 166.

- ¹⁸ Г. С. Кнабе. Гротескный эпилог классической драмы: Античность в Ленинграде 20-х годов. М.: РГГУ, 1996.
- ¹⁹ В. Непомнящий. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 401.
- ²⁰ Ссылки на Полное собрание сочинений Пушкина (большое юбилейное) даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ²¹ В. Непомнящий. Поэзия и судьба. С. 401.
- ²² Новое литературное обозрение. № 27 (1997). С. 169.
- ²³ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.
- ²⁴ Там же. С. 509.
- ²⁵ Из неопубликованной большой работы А. В. Михайлова «Методы и стили литературы».
- ²⁶ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 381—382, 386.
- ²⁷ Там же. С. 252.
- ²⁸ Б. В. Томашевский. Пушкин: Работы разных лет. С. 64—65.
- ²⁹ Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1974. С. 174.
- ³⁰ Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 346.
- ³¹ И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Сочинения. Т. 12. М., 1986. С. 346.
- ³² А. Н. Островский. Полное собрание сочинений. Т. 13. М., 1952. С. 164.
- ³³ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 407—408.
- ³⁴ Там же. С. 50.
- ³⁵ Там же. С. 249.
- ³⁶ Там же. С. 276.
- ³⁷ Новый мир. 1989. № 6. С. 259.
- ³⁸ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 28. Кн. 2. С. 251.
- ³⁹ Там же. Т. 26. С. 212.
- ⁴⁰ А. В. Карташев. Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 303.
- ⁴¹ В. С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 318—319, 352—353.
- ⁴² Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 382, 386, 389.
- ⁴³ Там же. С. 249.
- ⁴⁴ Пушкин в русской философской критике. С. 390, 395, 446.
- ⁴⁵ Константин Леонтьев. Избранные письма. СПб., 1993. С. 281.
- ⁴⁶ Марина Цветаева. Об искусстве. М., 1991. С. 90.
- ⁴⁷ Платон. Сочинения. Т. 1. М., 1968. С. 138; Т. 2. С. 132—133.
- ⁴⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280—285.

- ⁴⁹ Б. А. Васильев. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177—190.
- ⁵⁰ Митрополит *Антоний*. О Пушкине. М., 1991. С. 17, 7.
- ⁵¹ В. *Непомнящий*. Поэзия и судьба. С. 401.
- ⁵² Вячеслав *Иванов*. Собрание сочинений. Т. IV. С. 334.
- ⁵³ «Дионис, томный бог сокровенных чар природы, пленительный и загадочный, как влажный весенний воздух...» Из женских божественных типов Афродита «соответствует Дионису» (Ф. Ф. *Зелинский*. Древне-греческая религия. Пг., 1918. С. 51). В «уже окончательно сформировавшемся образе Диониса чисто женские черты и женская психика сохраняются весьма отчетливо» (А. Ф. *Лосев*. Античная мифология. М., 1957. С. 151).
- ⁵⁴ Пушкин в русской философской критике. С. 137.
- ⁵⁵ Вячеслав *Иванов*. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 217.
- ⁵⁶ Пушкин в русской философской критике. С. 470.
- ⁵⁷ Вячеслав *Иванов*. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 19.
- ⁵⁸ А. В. *Михайлов*. Языки культуры. С. 564.
- ⁵⁹ Н. В. *Гоголь*. Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 384.
- ⁶⁰ Л. В. *Пумпянский*. Об оде Пушкина «Памятник» (статья 1923 г.) // *Вопр. литературы*. № 3. С. 150—151.
- ⁶¹ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. М., 1967. С. 173.
- ⁶² Там же. С. 182, 173.
- ⁶³ Там же. С. 181.
- ⁶⁴ Вячеслав *Иванов*. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979. С. 706.
- ⁶⁵ М. Н. *Виролойнен*. Культурный герой Нового времени // *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1994. С. 321.
- ⁶⁶ Пушкин в русской философской критике. С. 363, 368.
- ⁶⁷ Вячеслав *Иванов*. Собрание сочинений. Т. III. С. 706.
- ⁶⁸ *Новый мир*. 1996. № 5. С. 177.
- ⁶⁹ Александр *Блок*. Собрание сочинений. Т. 6. С. 161.
- ⁷⁰ *Новый мир*. 1996. № 5. С. 177.
- ⁷¹ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 172.
- ⁷² См.: С. Г. *Бочаров*. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 133—137.
- ⁷³ Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии / Под ред. Влад. Княжнина. Пг., 1917. С. 45.
- ⁷⁴ Там же. С. 215.
- ⁷⁵ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 524.
- ⁷⁶ Там же. С. 168.
- ⁷⁷ Московский пушкинист. I. М., 1995. С. 247—249.
- ⁷⁸ Роман *Якобсон*. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.
- ⁷⁹ Ф. М. *Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 26. С. 213.

- ⁸⁰ Там же. С. 218.
- ⁸¹ Там же. С. 212.
- ⁸² Там же. С. 215.
- ⁸³ Пасха в 1880 году пришлось на 20 апреля, речь Достоевского состоялась 8 июня; можно произвести нетрудный подсчет.
- ⁸⁴ *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 26. С. 145—146.
- ⁸⁵ Там же. С. 131.
- ⁸⁶ Пушкин в русской философской критике. С. 395.
- ⁸⁷ Там же. С. 444.
- ⁸⁸ *Вопр. литературы*. 1990. № 2. С. 204—213.
- ⁸⁹ *Ф. Ф. Зелинский*. Древне-греческая религия. Петроград, 1918. С. 13, 152—160.
- ⁹⁰ *Логос*. 1914. Т. 1. Вып. 1. СПб.; М. С. 112.
- ⁹¹ Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии. С. 215.
- ⁹² Там же. С. 198.
- ⁹³ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 540.
- ⁹⁴ Независимая газета. 25.12.1996.
- ⁹⁵ Аполлон *Григорьев*. Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 449.
- ⁹⁶ *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 30. Кн. 1. С. 184.
- ⁹⁷ Там же. Т. 26. С. 129, 140.
- ⁹⁸ *В. С. Соловьев*. Философия литературы и литературная критика. С. 308.

ЛЕОНТЬЕВ — ТОЛСТОЙ — ДОСТОЕВСКИЙ

«УМ МОЙ УПРОСТИТЬ Я НЕ МОГУ»

К столетию смерти Константина Леонтьева

А мы, Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики...

1

Мы не привыкли вспоминать годовщины, связанные с этим именем. Кажется, только раз, в декабре 1916-го, двадцатипятилетие смерти Леонтьева было отмечено докладами И. И. Фуделя, С. Н. Булгакова и С. Н. Дурылина в московском Религиозно-философском обществе имени Владимира Соловьева (об этом собрании рассказано в замечательных воспоминаниях С. И. Фуделя, напечатанных недавно в «Новом мире»¹). Но сразу же, можно сказать, на другой исторический день после этого заседания, наступила эра нашей истории, которую точно предвидел из своего XIX века Леонтьев, когда предсказывал политическую победу социализма и так определял его заранее: «Социализм есть феодализм будущего»². Автору такого прогноза годовщин в наступившей истории не полагалось, и самая могила его была затоптана в оккупированном новой властью Гефсиманском скиту близ Троицкой лавры. Наши дни, сейчас переживаемые,— это дни обретения могилы Леонтьева (см.: «Литературная Россия», 1991, 18 октября) и дни расчета с коммунистической эпохой отечественной истории. Как писал Достоевский некогда, после крестьянской реформы, мы еще раз вступили в полную неизвестность, и вчитываться в леонтьевские уроки нам самое время.

О литературной судьбе Леонтьева вскоре после смерти его было высказано жестокое заключение, что он «пользовался при жизни *заслуженной* неизвестностью»³. С. Н. Трубецкой, написавший это в 1892 г., был одним из родоначальников нашего философского ренессанса; и вот он посмотрел на Леонтьева как на «разочарованного славянофила»

и автора диких теорий, не имеющих будущего. Но случился парадокс: статья Грубецкого была, наконец, большой теоретической статьей, какой не дождался при жизни покойный автор (и жаловался: статей «никогда обо мне никто не писал» — что было внешним признаком неуспеха и непризнания), и с этой статьи началась посмертная известность Леонтьева, как скоро выяснится, заслуженная, потому что ближайшее же следующее поколение русских мыслителей остро заинтересуется им и литература о Леонтьеве пойдет нарастать как снежный ком, причем не количество, а качество выступлений будет замечательно: едва ли не все сильные умы нашего философского так называемого серебряного века выскажутся о нем, от Владимира Соловьева и В. В. Розанова до оо. Георгия Флоровского и Василия Зеньковского. «Таинственный *fatum*» (так с горестным недоумением он говорил) судьбы Леонтьева обнаружился в том, что она оказалась судьбой посмертной, и началась она сразу же после смерти. Оказалось, что Леонтьев очень нужен новой философской эпохе, но нужен как-то не так, иначе, нежели такие его современники, а для новой эпохи — учителя-предтечи, как Достоевский и Владимир Соловьев; учителем себе его в общем не брали и писали о нем безо всякой апологетики (какая сопровождала имена Достоевского и Соловьева), почти всегда довольно критически; ему не отдавались в духовное или хотя бы умственное руководство, принимали не как учителя, но как неразгаданное явление только что отошедшего века: «*ф е н о м е н , а н е с и л а*» — сказал о нем Розанов⁴. Не брали учителем, но учились. Чему и как? Пусть об этом скажет одно странное стихотворение, написанное уже в середине XX века. Георгий Иванов его написал в 1950-е годы, уже после последней всеобщей войны, в своей парижской эмиграции.

Свободен путь под Фермопилами
 На все четыре стороны.
 И Греция цветет могилами,
 Как будто не было войны.

А мы — Леонтьева и Тютчева
 Сумбурные ученики —
 Мы никогда не знали лучшего,
 Чем праздной жизни пустяки.

Можно здесь задержаться, чтобы спросить: а кто эти «мы»? Очевидно, поэт говорит от лица своего культурного поколения, рассеянного

по лицу земли и почти уже вымершего к моменту, когда написано стихотворение. Георгий Иванов — поэт эмиграции, и он же поэт серебряного века, из которого он и вынес имена Леонтьева и Тютчева как ценные для его поколения, имена, чему-то учившие; и вот теперь он с этими именами созерцает катастрофические уроки истории. В двух срединных четверостишиях, которые мы в основном опускаем, муза поэта, как бы принявшая блоковское крещение («Дыша духами и туманами, / Она садится у окна»), из-за столика в каком-нибудь парижском кафе прозревает образ далекой родины, СССР:

Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна:

Стоят рождественские елочки,
Скрывая снежную тюрьму,
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.

Они ныряют над могилами,
С одной — стихи, с другой — жених...
...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

И все-таки — к чему Леонтьев и Тютчев в этом стихотворении? Оно само и ответит на этот вопрос. Оно подтверждает — да, ученики, пусть сумбурные. А чему научились все же — тому свидетельством это самое стихотворение. Стихотворение, можно сказать, с историософским размахом. Образ всей истории в ее предельных точках — от Леонида под Фермопилами, принесшего жертву за все будущее человечество, до голубых комсомолочек в СССР. Этому историософскому зрению и учили поэта серебряного века Леонтьев и Тютчев. Наверняка поэт не забыл такой пассаж из Леонтьева — в философской критике начала века это была популярнейшая леонтьевская цитата (она, например, стоит эпиграфом над первой статьей Н. А. Бердяева о Леонтьеве, 1905⁵):

«...ибо не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей входил на Синай, что эллины строили свои изящные Акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арбелами, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали, и рыцари блистали на турнирах для того только,

чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушествовал бы „индивидуально“ и „коллективно“ на развалинах всего этого прошлого величия?..» (V, 426⁶).

Вот такое гиперболическое воззрение на «пышную» (одно из любимых леонтьевских слов) историю человечества, упирающееся в нулевую точку современности, самый этот размах размышления—оно и учило. Как широко усваивались леонтьевские уроки и в чем они состояли, можно узнать от другого поэта нашего века: «... из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них»⁷. Так неожиданно происходит «величавое проплывание тени Леонтьева»⁸ на последней странице «Шума времени» Осипа Мандельштама. Шум времени, глыбы—большого времени. Стихотворение Георгия Иванова также орудует глыбами времени и также сопоставляет итоги истории с ее истоками. Но итоги куда как продвинулись дальше...

2

Но вот что: Леонтьев уже заглядывал и в эти будущие итоги и провидел снежную тюрьму. В 1870—80-е годы он очень интересовался учениями европейского социализма, читал французских утопистов, Прудона, Лассалья и самого «тяжелого Карла Маркса»⁹. К призраку, бродящему по Европе, он отнесся весьма серьезно как к неотвратимому роковому будущему современного человечества. Философия истории леонтьевская была роковой, и роком ее была грядущая «всемирная революция». Революция как «результат истощения принципов» европейской истории—цитировал он Прудона и восклицал: «Неужели таково в самом деле п о п у щ е н и е Божие и для нашей дорогой России?» Он шел за Тютчевым, когда так восклицал—все же верно поэт-потомок связал два эти имени,—за Тютчевым, который в 1848-м, в год европейских революций, так очертил решающую ситуацию современной истории: «Давно уже в Европе есть только две реальные силы: Революция и Россия»¹⁰. «Россия и Революция»—так Тютчев перефразировал нашу вечную тему—«Россия и Европа»: приравнял Европу к революции как судьбе Европы и отмежевал от революции Россию. Тютчевские море и утес вошли метафорой в русскую мысль, бившуюся над тревожным вопросом, и в последний год жизни Достоевский предрекал в «Дневнике писателя» о коммунарах и пролетариях:

«они бросятся на Европу, и все старое рухнет навеки. Волны разобьются лишь о наш берег...»¹¹ И Леонтьев в последний тоже свой год (1891): «И пусть тогда бушующий и гремящий поезд Запада промчится мимо нас к неизбежной бездне социальной анархии...» (VII, 434).

Но давно уже нарастал у Леонтьева, в поздние годы особенно, и другой прогноз: «против нашей „русской ш е р с т и“ даже», как он говорил (VII, 288) прогноз («против нашей русской шерсти» многое он говорил). В той же статье последнего года жизни он предвидел возможность «вполне бессословной» России, которая «не станет ли скорее, чем мы обыкновенно думаем, во главе именно того — общереволюционного движения... Наши Добролюбовы, Писаревы, Желябовы, Гартманы и Крапоткины — уже „показали“ себя. Ведь и это своего рода призвание; и это — историческое назначение о с о б о г о характера» (VII, 436). Предвидел возможность осуществления наиболее радикальных тенденций общеевропейского процесса на русской именно почве и так обосновывал предсказание: «Почва рыхлее, постройка легче... Берегитесь» (VII, 530). Таких прогнозов, какие содержит статья «Над могилой Пазухина» (1891), тогда не делал еще, пожалуй, никто. Слово о «почве» значительно здесь особенно — ведь по истокам мысли он был почвенник, в молодости пройдя через определяющее влияние журнала «Время» братьев Достоевских и статей Аполлона Григорьева. Метафора почвы — важнейшая у Леонтьева, и вот мы видим, читая его, как колеблется и меняется его оценка национальной почвы. Она «роскошная», свежая по сравнению с западной «истощенной» — в статье «Грамотность и народность» (1870). Но она же «слабая», опасно и скрыто «подвижная» в сравнении с западной взрывчатой тектоникой — этот мотив возникает уже через несколько лет, в «Византизме и славянстве» (1875): «но какая-то особенная, более мирная или глубокая подвижность всей почвы и всего строя у нас, в России, стоит западных громов и взрывов» (V, 255). Подвижность и рыхлость почвы как тревожная предпосылка. Пластика этой метафоры нашему историческому сознанию и нашему опыту многое говорит — Леонтьев был мастер таких пластических образов исторического процесса.

«Почва рыхлее, постройка легче». Что за постройка здесь пророчится? Через полвека будет «слово найдено» — «котлован». Котлован — безнадежное строительство Вавилонской башни на рыхлой почве. И вот еще прогноз леонтьевский, которому срок как раз положен в полвека, — о русском народе близкого будущего: «Иначе, через какие-нибудь полвека, не более, он из народа „богоносца“ станет мало-помалу,

и сам того не замечая, „народом-богоборцем“, и даже скорее всякого другого народа, быть может» (VII, 425). *И сам того не замечая!* В такой перспективе уже и голубые комсомолочки впереди маячат. Вряд ли бы он согласился, что Леонид под Фермопилами, конечно, умер и за них, у него был другой ответ: не для того Моисей входил на Синай (впрочем, и у поэта нашего века не без двусмысленности эти строки).

Пройдясь насчет народа-богоносца, Леонтьев ядовито задевал, конечно, память Достоевского, с которым пришел в открытое столкновение еще при жизни писателя (и вообще противостояние Достоевскому было точкой высокого напряжения в его мысли, но это большая отдельная тема). Но и Достоевский задавался вопросами о будущности своего народа, наблюдая текущие факты, когда, например, в «Дневнике писателя» за январь 1876 г. размышлял над известием из сгоревшего села, где народ по призыву целовальника за бочку вина бросил горевшую церковь и спас кабак: «Примеры эти еще пока ничтожные, в виду неисчислимых будущих ужасов». И все-таки последним словом Достоевского было поучение Зосимы о том, что «неверующий деятель у нас в России ничего не сделает, даже будь он искренен сердцем и умом гениален... Народ встретит атеиста и поборет его». Последним словом Леонтьева в той же статье «Над могилой Пазухина» было предсказание о рождении в России антихриста (VII, 425 — не того ли самого, намек на которого, кажется, заключен в словах Зосимы о деятеле, «умом гениальном», если помнить при этом о скором пришествии в русскую литературу героя «Краткой повести об антихристе» Владимира Соловьева с его «высокой гениальностью»?)). Сейчас, в наши дни, когда вместе с совершившимся обретением могилы Леонтьева поднялся вопрос о совсем иного рода обретении могилы иной фигурой нашей истории, можно задуматься над сравнительной трезвостью и прозорливостью того и другого прогноза.

«И теперь,— вычитываем мы теперь у Леонтьева,— если бы русский народ доведен был преступными замыслами, дальнейшим подражанием Западу или мягкосердечным потворством до состояния временного безначалия, то именно те крайности и те ужасы, до которых он дошел бы со свойственным ему молодечеством, духом разрушения и страстью к безумному пьянству, разрешились бы опять по его же собственной воле такими суровыми порядками, каких мы еще и не видывали, может быть!» (VII, 205).

По его же собственной воле! Суровые же порядки он видел заранее: социализм-коммунизм как «новый феодализм, уже вовсе недалекого

будущего», «новое рабство», «новое корпоративное принудительное закрепощение человеческих обществ», царство «нового рода о р г а н и з о в а н н о й м ўки» (VI, 61; VII, 526, 506, 230). Жизнь этих «новых людей», добавлял он чисто по-леонтьевски, будет гораздо тяжелее, несвободнее, болезненнее жизни монахов в монастырях со строгим уставом (VIII, 190). Странное, кажется, сближение, но Леонтьев к нему прибегал не раз: строгий монастырь как модель, позволяющая представить — но приблизительно, в слабой мере — условия общежития в будущей коммунистической кинонии. Монастырскую жизнь он знал и любил, хотя и не спешил подчинить жизнь собственную ее суровым ограничениям; годы, проведенные в Оптиной пустыни, жил под стенами, но за оградой обители, по выражению одного из его молодых друзей того времени, «полумонашескою, полупомещичьёю жизнью»¹²; когда же решился, то не успел и, приняв тайный постриг, умер на пороге монастыря.

Как он слышал близящиеся сроки уже тогда, твердя свое: «скорее, чем мы думаем». Но о предвидимом социализме судил при этом двойственно: предостерегал и страшился и в то же время связывал с ним историко-политические планы. Видел грядущий ужас и, однако, предпочитал современному буржуазному ничтожеству, хуже и безнадежнее — некрасивее — которого не было для него ничего. Была у Леонтьева своя социалистическая утопия: русский царь приберет к рукам, укротит и приручит международный социализм, как «экономический Константин», учредив нечто вроде *православной социалистической монархии*. История не осуществила столь причудливой комбинации и, надо надеяться, уже не осуществит; впрочем, сказал Н. А. Бердяев, утопии в нашем веке сбываются. А в своем XIX веке Леонтьев романтически страдал от недостатка великих личностей, великих в добре или зле, представляя их наподобие трагических героев Шекспира. «Великий вождь, могучий диктатор», писал он с определенной надеждой, может явиться «только на почве социализма» (VI, 186). В XX веке такие вожди на этой почве явились, но что бы сказал футуролог-романтик, когда бы увидел этих людей и дела их воочию...

3

Жгучесть вопросов о тех путях, какими шло отечество за столетие, побуждает сегодня прислушиваться к леонтьевским предсказаниям.

Но Леонтьев был не только политический мыслитель. Он писатель пестрого и широкого спектра, редкостно независимого и, как без лишней скромности сам говорил, безбоязненного ума.

Никто не сказал о нем такими точными словами, как Василий Розанов — с ним произошла у Леонтьева в последние месяцы жизни горячая, но уже предсмертная эпистолярная встреча; и потянулись речи, «как у „братьев разбойников“ за костром», — вспоминал потом переписку эту Розанов¹³; они не успели увидеться, но Леонтьев узнал в молодом тогда еще корреспонденте наследователя скорее даже не своих идей — потому что в идеях обнаружилось сразу же множество разногласий, — а своего склада и своего калибра мысли и произнес предсмертное «Ныне отпускаеши...»¹⁴ «В Леонтьеве, — пишет Розанов, — поражает нас разнородность состава, при бедности и монотонности линии тезисов»¹⁵. В замечательно точных этих словах можно видеть прежде всего указание нам, как читать Леонтьева — а Леонтьева надо уметь читать, — воспринимая не монотонную линию тезисов (которые так легко подчеркнуть у Леонтьева, и тогда он начнет распадаться на плоского реакционера в политике и капризного гурмана в эстетике), а именно *разнородность состава* леонтьевской мысли и леонтьевского текста, с пестро-сложным напластованием в нем «чисто эстетических», религиозно-догматических, историко-философских, политических уровней, суждений, вкусов, оценок. *Ткань* леонтьевского текста, единственную в своем роде, а не линию тезисов.

Что касается линии тезисов, то нетрудно указать на такие из них, которые в нашей сегодняшней политической практике словно просят для корыстного использования. Можно представить публициста наших дней, выходящего на борьбу с леонтьевской цитатой: «Русские люди не созданы для свободы. Без страха и насилия у них все прахом пойдет»¹⁶ (или лучше еще, как он уточнял — что они *специально* не созданы для свободы). Или — соблазн применить к нашим дням афоризм о прогрессе, состоящем в том, что «тихая сухотка» (читай — уже далеко-историческая «эпоха застоя») сменяется «холерой демократии» (V, 246). Ярko сказано и содержит несомненные исторические наблюдения. Но нет худшего употребления леонтьевских афоризмов, чем сделать их политическими рецептами для дня сегодняшнего. Вновь (после начала века) приходит время, которому нужен Леонтьев, но как читать его сегодня — в этом все дело. Читать для широкого понимания или же для корыстного применения, читать большой контекст леонтьевский или «линию тезисов».

А «разнопородность состава» — что это такое? А вот что: Леонтьев-мыслитель не сделан из одного куска, и мир его идей не составляет унитарного единства. Три большие силы действуют в этом мире — эстетика, религия, политика, — и силы эти *разнопородны*. Они не могут не приходиться в противоречия и столкновения, и кто только не уличал в них Леонтьева — начиная с Вл. Соловьева, свою энциклопедическую статью о нем (в словаре Брокгауза-Ефрона) построившего на исчислении леонтьевских противоречий, и даже Розанова, писавшего о мыслях его, что они зачеркивают одна другую. Но, кажется, более верно судил Б. В. Никольский: «Он не только понимал противоречия, но любил их (...) весь он был противоречием, возведенным в систему»¹⁷. Надо признать, что другого ума, который бы представлял собой такую «систему», мы в нашей истории не имеем.

«Ум мой упростить я не могу» — он на этом стоял; и вот по какому случаю были сказаны эти слова. Та бесконечно ценная сложность, сохранить которую в мире он так желал, на его языке называлась — «эстетика» — главное слово леонтьевской онтологии. О красоте он умел говорить замечательно: «огонь исторических, временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растет по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей еще обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни» (VIII, 14). Так он писал еще в самой первой своей статье о тургеневском «Накануне» (1860) и исповеданию «жизненной эстетики» как почти что символа веры не изменил до конца.

Когда же обнаруживались неслиянность и даже конфликт исповедания этого с иным исповеданием, столь же серьезно им принятым, он мог согласиться подчинить эстетику религии в дисциплинарном, так сказать, порядке, но не упростить свой ум. И продолжал отстаивать независимость эстетического суждения, и даже любил ее утверждать в демонстративном противоречии мировоззренческим принципам: верующий человек может с наслаждением читать «великого разрушителя Вольтера», так же как атеист — восхищаться поэзией псалмов. Так он заявлял и сам подобным образом в Оптиной пустыни совмещал Вольтера с псалмами Давида, уверяя своего смущенного и даже напуганного такой опасной широтой собеседника строгого оптинского монаха отца Климента Зедергольма, что «одно не мешает другому». В Оптиной и были сказаны Зедергольму эти слова: «Ум мой упростить я не могу»¹⁸.

«Надо идти дальше, — возражал Зедергольм, — и чувствовать духовное омерзение ко всему, что не православие». Леонтьев отвечал, что

для него это невозможно и он Коран читает с удовольствием, так же как имеет некоторое культурно-политическое и эстетическое пристрастие к католицизму. «Коран — мерзость! — сказал Климент, отвращаясь. — Что делать! А для меня это прекрасная лирическая поэма».

Юрий Иваск, автор зарубежной книги о Леонтьеве (мы в отечестве такой не имеем), уподобил его евангельскому богатому юноше, который хочет пойти за Христом, но не в силах отказаться от своего богатства¹⁹. Это богатство в евангельской притче — символ широкий, это может быть и богатство культурными сокровищами тоже. Всем нам известны высокие и трагические примеры, когда духовно максималистский путь вел к культурному упрощению, жертве художественным богатством, — Гоголь, Толстой. Путь Леонтьева в нашей литературе был иным: он склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний. Он хотел «совмещать» и попадал в тиски противоречия, которое не только понимал, но и, как было сказано, любил. Он не мог принять аскетического правила, которое прокричал юродивый в вышепомынутых воспоминаниях С. И. Фуделя (кстати будет заметить здесь, что автор воспоминаний — сын одного из любимых учеников Леонтьева, московского священника, душеприказчика и издателя в 1912—1913 гг. оставшегося незаконченным до сих пор единственного собрания сочинений своего учителя): юродивый крикнул ему на дорожке оптинского скита: «А в одном мешке Евангелие с другими книгами нельзя носить»²⁰. Леонтьев — носил. «На столе моем рядом лежат Прудон и Пророк Давид, Байрон и Златоуст; — Иоанн Дамаскин и Гете; — Хомяков и Герцен». Это он пишет из первой своей монастырской кельи с Афона²¹.

Отец Матвей Константиновский в решительном разговоре потребовал от Гоголя отречься от Пушкина. Настоятель Ново-Иерусалимского монастыря о. Леонид Кавелин в 1873 г. на просьбу Леонтьева жить при монастыре «в виде постоянного полумирского поклонника» и заниматься при этом литературой, отвечал, что «жить на монастырской гостинице, заниматься литературой и в то же время проходить искус монашеской жизни — дело несовместимое»²². Это условие — отказ от литературы — с самого начала осложнило монастырский путь Леонтьева. Но впоследствии в Оптиной старец Амвросий совсем иначе смотрел на его литературные занятия — не только с терпимостью, но с поощрением, и даже самому Константину Николаевичу однажды послал наставление быть снисходительным к грешной поэзии старого Фета:

«пусть уж старика за любовь-то не пронимает» (Леонтьев хотел писать о «Вечерних огнях» «с дружеским советом о любви умолкнуть»)²³. И по благословению старца Леонтьев пишет в Оптиной «чисто эстетический» этюд «Анализ, стиль и веяние», ставший его лебединой песнью — одной из лучших ценностей отечественной эстетической мысли.

4

В суждениях о большом человеке самое страшное — общее место. Есть такое и о Леонтьеве — это пресловутый его эстетизм. Не то чтобы это совсем неверное слово, поскольку и в самом деле Леонтьев явился протестом на гуманистически-демократически-моралистическую парадигму своего века. Но в его эстетизме есть свой нравственный кодекс; в его картине мира присутствует и добро. Только это добро особого разбора и качества, «добро высшего порядка» (VI, 54). Кажется, один Бердяев отметил этот этический полюс его эстетизма; Бердяев настаивал, что «с более глубокой точки зрения ни К. Леонтьев, ни Ницше не были аморалистами. В конце концов К. Н. видел в красоте добро, а в уродстве зло»²⁴. И, кажется, в этом пункте действительное (обычно лишь туманно декларируемое) сближение Леонтьева с Ницше. Аристократическая «мораль ценностей, а не мораль блага» (Бердяев). Но такая мораль как бы требовала присутствия в мире зла. «Да зло на просторе родит добро», — провозгласил он уже в начале пути устами если не прямо автобиографического, то «автопсихологического» (термин Л. Я. Гинзбург; такой герой в леонтьевской прозе всегда присутствует) героя романа «В своем краю» (1864). Зло *на просторе!* Да: «добро высшего порядка» в леонтьевском мире требует человека особого качества, а достигается то и другое лишь в великой борьбе, всегда состоящей в преодолении зла. Это был трудный пункт в его образе мира, и на это именно реагировал Достоевский: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое», — когда записывал в 1880 г. в тетрадь ответ на леонтьевское печатное порицание своей пушкинской речи.

Леонтьев выглядел архаистом в своей современности, не устававшим поминать «пышное духом» прошлое человечества; и он же представлял футурологом, пророком в своем отечестве, Кассандрой, вещавшим о судьбах отечества в ряде важнейших пунктов более исторически трезво, чем славянофилы, Тютчев и сам Достоевский. Это же сочетание черт архаистических и как бы футуристических — на всех путях

и развилках леонтьевской мысли, в том числе в его замечательной литературной теории, о которой говорить, к сожалению, нет сейчас у нас места. В современности же своей он выступал парадоксалистом и «выбивателем стекол» распространенных теорий и мнений, даже таких почтенных, как классическое славянофильство. Это Лев Толстой говорил о статьях Леонтьева, что «он в них все точно стекла выбивает; но такие выбиватели стекол, как он, мне нравятся»²⁵. Понятно, что нравилось: сам был такой. Оба были порядочными выбивателями стекол.

Да, не забыть напоследок: известно всем, что это был реакционный мыслитель, открыто и прямо, кстати, таким себя и рекомендовавший. Только надо видеть, что такое была его «реакция» — это была *реакция* на исторический ход вещей, «разрушительный ход современной истории», беря это слово во всем его обширном объеме значений, в котором объединяются психологическое значение термина с производным значением политическим; у Леонтьева так и были связаны оба значения — как психологический импульс и политический вывод. Хорошо сказал в 1910 г. С. Л. Франк в ответ на обычные прогрессивные обвинения: «Таким духовно консервативным прогрессистам мы лично открыто предпочитаем духовно прогрессивного реакционера Леонтьева»²⁶. Лучшие слова, чтобы ими закончить беглый портрет Константина Леонтьева.

Примечания

¹ Новый мир. 1991. № 4. С. 183—186.

² Из письма Леонтьева К. А. Губастову 15 марта 1889 // Русское обозрение. 1897. № 5. С. 404; то же: Константин Леонтьев. Избранные письма. СПб., 1993. С. 437.

³ Кн. С. Н. Трубецкой. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1907. С. 211.

⁴ Памяти Константина Николаевича Леонтьева: Литературный сборник. СПб., 1911. С. 184.

⁵ Николай Бердяев. *Sub specie aeternitatis*. СПб., 1907. С. 305.

⁶ Здесь и далее, в двух следующих статьях настоящей (леонтьевской) части книги в скобках после цитат из Леонтьева указываются том и страница Собрания сочинений К. Леонтьева, подготовленного И. И. Фуделем и начавшегося изданием (но не конченного) в Москве в 1912—1913 гг. (тт. I—IX).

⁷ Осип Манделъштам. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 48.

⁸ Сергей Аверинцев. Так почему же все-таки Манделъштам? // Новый мир. 1998. № 6. С. 219.

- ⁹ Константин *Леонтьев*. Избранные письма. С. 463. Из письма К. А. Губастову 5—7 июня 1889.
- ¹⁰ *Ф. И. Тютчев*. Полное собрание сочинений. СПб.: А. Ф. Маркс, б. г. С. 542.
- ¹¹ *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 26. С. 168.
- ¹² Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 150.
- ¹³ Там же. С. 169.
- ¹⁴ Из письма Розанову 13 июня 1991 // *Русский Вестник*. 1903. № 5. С. 169.
- ¹⁵ Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 177.
- ¹⁶ Из письма Г. И. Замараеву 12 апреля 1889 // *Русская мысль*. 1916. № 3. С. 113.
- ¹⁷ Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 368—369.
- ¹⁸ Константин *Леонтьев*. Отец Климент Зедергольм. М., 1882. С. 99. То же: *К. Леонтьев*. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 209.
- ¹⁹ Юрий *Ивакск*. Константин Леонтьев: Жизнь и творчество. Bern-Frankfurt, 1974. С. 345. То же: Константин Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. С. 595.
- ²⁰ *Новый мир*. 1991. № 3. С. 214.
- ²¹ *К. Леонтьев*. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь. Четыре письма с Афона. Сергиев Посад, 1913. С. 3. То же: *Начала*. 1992. № 2. С. 20.
- ²² *Литературное обозрение*. 1893. № 9. С. 320—322.
- ²³ Анатолий *Александров*. I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 60.
- ²⁴ Николай *Бердяев*. Константин Леонтьев: Очерк из истории русской религиозной мысли. Paris: YMCA-PRESS, 1926. С. 102.
- ²⁵ *К. Леонтьев*. О романах гр. А. Н. Толстого. М., 1911. С. 7.
- ²⁶ *С. Л. Франк*. *Философия и жизнь*. СПб., 1910. С. 389.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ КОНСТАНТИНА ЛЕОНТЬЕВА

Когда в начале двадцатого века «литературная судьба» Леонтьева начала сбываться как судьба посмертная («Моя литературная судьба» — под этим горьким названием он последние два десятилетия жизни писал свои воспоминания¹), тогда вослед Леонтьеву — историческому и религиозному мыслителю — наш так называемый серебряный век открывал Леонтьева — литературного критика. И открытие это также сопровождалось изумлением своеобразию и смелости почти безвестного при жизни автора леонтьевского литературоведения (а по значительности общих проблем литературы, по теоретическому калибру и потенциалу леонтьевской критики она, несомненно, заслуживает того, чтобы рассматривать ее в ранге весьма своеобразного литературоведения). «Во времена К. Леонтьева в русской литературе не слышно было таких слов, как „общепсихическая музыка“. Он упредил свое время, предвосхитил настроение начала XX века»². «Книга³ по своему времени необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание... Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени»⁴.

Затем, в советскую эпоху, солидное литературоведение было единственной областью, где было несколько легализовано имя Леонтьева, его можно было встретить на страницах монографии Б. М. Эйхенбаума о Толстом (изредка и вообще в толстоведении) или в филологических трудах В. В. Виноградова⁵. Когда же в 1970-е началось «воскрешение» старой русской мысли, то литературный критик тогда прокладывал путь всему «остальному» Леонтьеву, философу и политику, который исподволь просвечивал в описаниях леонтьевской литературной эстетики в нескольких статьях того времени, специально посвященных литературному критику⁶. Все иначе теперь, в конце 90-х: нет больше препятствий, чтобы впрямую порассуждать на темы «Средне-

го европейца как идеала и орудия всемирного разрушения» или статьи «Над могилой Пазухина», и гораздо меньше интереса к «Анализу, стилю и веянию» и тем более к рафинированному артистизму ранних статей начала 1860-х годов. Но Леонтьев целен, хотя и не унитарен, но вызывающе разнослоен и даже «разнопороден», по слову Розанова, и специальное внимание к его литературной теории в пору, когда она явно сейчас в тени его эсхатологических и политических пророчеств, возможно, как раз ко времени, чтобы не утратить один из самых его интересных профилей, восстанавливая его портрет.

1

В составе обширного и разнообразно-пестрого творчества Константина Леонтьева литературная критика была относительно скромной частью. Но, вероятно, мы уже знаем сегодня — и знали уже в начале нашего века, — что, наряду с его историософией, и наиболее ценной частью. Статьи на темы современной ему литературы Леонтьев писал всю жизнь (хотя и неравномерно в разные годы), никогда не рассматривая их как главное свое дело. Главным делом в первую половину пути были для него романы и повести (до 42-х лет «все стремился создать какое-нибудь замечательное художественное произведение», — писал он Розанову 13 июня 1891⁷), во вторую половину — политико-философско-исторические и религиозно-философско-политические статьи и трактаты. Литературная критика являлась на фоне этой магистральной деятельности и тесно с нею переплеталась.

Молодой Леонтьев своим призванием считал прямое писательство; его «наставил и вознес» в начале 1850-х годов Тургенев; однако ранняя беллетристика Леонтьева затерялась в богатой литературе эпохи и событием в ней не стала. Тогда же в Леонтьеве-прозаике открылся художественный критик: две его статьи, появившиеся в «Отечественных записках» в 1860 и 1861 гг., по тенденции следовали уже угасшей к тому времени «эстетической критике» 50-х годов, более же всего — «органической критике» Аполлона Григорьева. Статьи так же не были тогда замечены, как и романы Леонтьева; интересно, однако, как поразному он сам в последующем оценивал свои художественные произведения «из русской жизни» и свою раннюю критику: первые не ценил и вспоминал их пренебрежительно, на статьи же не раз ссылался, подтверждая их направление и пафос и удовлетворенно оценивая их

«критический вкус», который у меня, констатировал он в середине 70-х гг., «давным-давно опередил творчество»⁸. Это он признавал позже, а заметил это тогда же, в начале 60-х, вновь Тургенев, в письме 16(28) февраля 1860 высказавший сомнение: «но художник ли Вы?» и благословивший его на критику: «Почему бы Вам не попробовать писать критические и эстетические этюды?»⁹ Леонтьев ответил мгновенно первым подобным этюдом — вполне нелицеприятным — о новом романе самого же Тургенева: «по вашему совету, надену свой медный таз на голову и буду верить, что это шлем» — откликнулся он прямо в тексте статьи (VIII, 4), подхватывая знамя учителя, только что выступившего о Гамлете и Дон Кихоте, но отвечая весьма нелицеприятным и неученически-взыскательным суждением о нем как о художнике; с этим медным тазом на голове и будет проходить Леонтьев свой путь — в том числе и как литературный критик и теоретик.

В последующие годы главной формой мысли и жанром Леонтьева стала политическая и философская публицистика, перераставшая в обширные трактаты. Эта публицистика полна примеров из русской и европейской литературы, и они, как мы увидим, для построений автора очень важны, но к литературной критике в собственном смысле он долгое время не обращается; только в 80-е годы в консервативных изданиях («Русский вестник», «Варшавский вестник», «Гражданин») вновь появляются его статьи о различных явлениях текущей русской литературы (произведениях Н. Я. Соловьева-А. Н. Островского, А. Коваленской, Достоевского, Л. Толстого, Б. Маркевича). Подход к ним теперь, однако, значительно отличается от отрешенно артистического взгляда на литературные события в статьях начала 60-х гг.: статьи о литературе 80-х гг. открыто публицистичны, «тенденции», философские и политические, открыто смешиваются и сращиваются с эстетическими разборами, частенько мало считаясь с законами, авторами над собою признанными. Своего предела эта установка Леонтьева-критика достигла в заявленном им предпочтении графа Вронского — как жизненного типа, взятого вне художественных условий романа, как нужного государству твердого деятеля — самому его создателю, графу Толстому как всего лишь «великому романисту»: «Без этих Толстых (то есть без великих писателей) можно и великому народу долго жить, а без Вронских мы не проживем и полу-века» (VII, 275). Самое дерзкое заявление леонтьевской публицистической критики, но в подобных случаях он не боялся идти до геркулесовых столпов.

Эта вызывающая декларация политического утилитаризма в литературной критике сделана в статье «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой» (1888); тот же тезис о предпочтении героя автору открывает «Анализ, стиль и веяние» — большой «критический этюд», развившийся из статьи о двух графах. Но замечателен тот поворот, какой совершился у автора в этом этюде: утилитарный тезис послужил ему импульсом для поворота-возврата к собственно художественному, стилистическому анализу романов Толстого. Как это случилось, он сам рассказал на первых страницах этюда: он задумал, исходя из своего тезиса о графе Вронском и графе Толстом, публицистическое, психологическое и социологическое, рассуждение о героях русской литературы, от Онегина до Вронского, — но уже сопоставление Вронского и Андрея Болконского поставило вопрос об их сравнительной достоверности как художественных лиц и навело, говорит Леонтьев, «меня неожиданно для меня самого на вовсе новый путь. Я решился оставить неоконченным рассуждение мое о социальной ценности и личном психическом значении разных русских героев XIX века и заняться общей, чисто-эстетической задачей...» (VIII, 222). На склоне лет Леонтьев возвратился к эстетической критике и декларировал на страницах своего сочинения ее независимость от «направления политического, религиозного и нравственного» (VIII, 223) — что, однако, не означало ее нейтральности идеологической, потому что идеология автора никуда не делась при этом: суждения *вкуса* Леонтьева, его «стилистические замечания» — форма, в которой он развернул свою концепцию русской литературы («Замечания стилистические; это мой „пункт“»¹⁰), — и заключали в себе особого рода идеологию, можно даже сказать, эстетическую партийность, непрямо, но прочно связанную со всей его мировоззренческой совокупностью.

Эстетизм и утилитаризм — два смертных греха, в какие стремилась не впасть русская критика, два ярлыка, которые ее направления адресовали друг другу в литературно-общественной борьбе. Леонтьев — и в этом его уникальность и нетипичность в критике прошлого века — сознательно и открыто исповедовал оба эти взаимоисключающие, кажется, принципы и совмещал их в своих суждениях и оценках. Вот пример его подхода — взвешивание достоинств «Войны и мира» и «Анны Карениной»: «Трудно решить, который из этих романов художественно выше и который политически полезнее» (VII, 277). Два как будто критерия независимых, но они должны совпадать в идеальном леонтьевском измерении: «эстетический инстинкт» должен совпасть с

«государственным тактом» (IX, 46). Реально же эти два подхода к литературе давали «ножницы», совмещаясь в крайне причудливую, единственную в своем роде ткань леонтьевского критического анализа, где весьма пронизательные «стилистические замечания» и такое внимание к собственному значению формы и стиля, в котором Леонтьева необходимо признать пионером в русском литературоведении, соседствуют (при постоянном переходе одного плана анализа в другой) с грубым и беззастенчивым (одно из любимых леонтьевских слов) пренебрежением к форме же и стилю же, с эстетическим «самодурством» (слово, от которого также он не отказывался), своевольным перетолковыванием произведений и образов, с подчинением их разбора и оценки посторонним и чуждым их замыслу заданиям и критериям—вплоть до подчинения графа Толстого графу Вронскому.

Тем не менее независимость эстетического суждения всем этим не отменяется. Леонтьев даже особенно любит утверждать ее в демонстративном противоречии мировоззренческим принципам: верующий человек может с наслаждением читать «великого разрушителя Вольтера», а атеист восхищаться поэзией псалмов. Сам он в Оптиной пустыни именно так совмещал Вольтера с псалмами Давида, уверяя своего смущенного такой широтой собеседника отца Климента Зедергольма, что «одно не мешает другому», и прибавляя замечательное свое: «Ум мой упростить я не могу». Из русской литературы подобным демонстративным примером был у него Салтыков-Щедрин, вся деятельность которого идеологически и политически, конечно, враждебна ему, что не должно помешать «хорошему критику» оценить недюжинную литературную силу, «истинно гениальную бранчивость Салтыкова»,—оценив же ее эстетически и «увенчавши лаврами» талант «вредного гражданина», можно его самого в то же время предать политическому наказанию (VIII, 224). Так постоянно он разделял ряды суждений и оценок, отделяя эстетический критерий как широкий и независимый от иных — нравственных, религиозных и политических,—и в то же время эти последние (два последних особенно) вводил как главенствующие в свою художественную оценку и то и дело ими ее подавлял. Читая, мы чувствуем эти перебои в текстах Леонтьева, неизвестным образом совмещавшего редкую свободу художественного суждения с чем-то вроде мировоззренческого насилия, и так совмещавшего, что единство и цельность позиции автора неизвестным тоже образом не разрушались.

В литературной критике леонтьевской (особенно поздней, 80-х годов) мы наблюдаем поэтому характерное раздвоение как бы на два от-

дельные русла — критики публицистической и «чисто эстетической». Образцом последней стало главное его сочинение о литературе — «Анализ, стиль и веяние». Но назовем ли и эту критику чисто эстетической? Достаточно Вронского по-леонтьевски, чтобы от этого остеречься. Не было у Леонтьева критики чисто эстетической, и в то же время такая была: читателю и исследователю приходится не только принять, но и умственно уяснить себе это противоречие (одно из тех, которые, по цитированному суждению Б. Никольского, не только понимал, но и «любил» Леонтьев). Во всяком случае два отмеченные отдельные русла критического суждения — это характерный леонтьевский факт, и ниже мы поглядим, как он особенно выразительно проявлялся в резкой двойственности оценок народных рассказов Толстого.

Приведенная также уже конгениальная характеристика Розанова нам указывает, как читать Леонтьева: не монотонную линию тезисов в нем читать, а разнородность состава — разнородную *ткань* леонтьевского текста, его структуру суметь воспринять, а не линию тезисов.

Бесспорно, «эстетика» — главное слово в его словаре, почти что символ веры его. Уже в романе «В своем краю» (1864) устами супергероя¹¹ романа, Милькеева, он определил прекрасное как «главный аршин» (I, 282) и в общем, при всех эволюциях, остался верен этой формуле до конца. Но что такое леонтьевская *эстетика*? Это нечто безмерно широкое, и уж конечно, это категория не философии искусства прежде всего, но леонтьевской *философии жизни*. Но и его философии истории тоже — «философия художественно-историческая», так он ее называл (VII, 547). О какой, в самом деле, чистой эстетике может быть речь, если это — универсальное измерение бытия, основное слово леонтьевской онтологии? Оттого так тесно переплеталась его эстетика с его религией и его политикой — в том числе и в литературной критике.

Леонтьев не был отвлеченным философом, и описываемые свойства его миропонимания не были отвлеченными принципами, но весьма конкретной, живой экзистенциальной позицией мыслителя в своей эпохе, своей современности. Можно сказать — реакцией на современность, беря это слово — *реакция* — в самом обширном смысле, в котором объединяются психологическое значение термина со значением политическим: у Леонтьева так и связаны эти значения — как психологический импульс и политический вывод. Имя же широко понимаемой современности, реакцией на которую стал Леонтьев, — XIX век. Свою реакцию он объяснял (в письме Розанову 14 авг. 1891) как «философскую ненависть к формам и духу новейшей европейской жиз-

ни»¹²; эстетический эквивалент ее — «х у д о ж е с т в е н н а я б р е з г л и в о с т ь» к этим же формам¹³. Романтическая реакция на «разрушительный ход современной истории» (VI, 13) — убывание красоты в буржуазном мире — она относится прежде всего к современной Европе, но и к новой России тоже: Леонтьев не устает отмечать, что еще 40—50-е годы были «лучше» «в эстетическом отношении», а пушкинская эпоха — «блаженное для жизненной поэзии время». Эту поэзию он социологически определяет как барскую и мужицкую, модель ее — гибнущая дворянская усадьба, родное Кудиново (которое он, угнетенный безденежьем и долгами, продал в 1882 г. своему же бывшему крепостному). Дело эстетика — «охранение» былой поэзии, хотя бы ее остатков («что еще не совсем погибло» — VII, 81), средство — политическая реакция («Пора учиться, как д е л а т ь р е а к ц и ю» — VII, 211; впрочем, отдавая себе отчет в ее бессилии, «паллиативности» — как «якоря или тормоза» — V, 208 — «на неизбежном, впрочем, пути» — VII, 423). Пресловутый леонтьевский эстетизм с его пресловутой же политической реакционностью связаны, таким образом, органически, напрямую.

Сильнейший пример леонтьевской эстетической реакции (в полноте значений этого слова) на XIX век, в том числе не в последнюю очередь на направление эстетической мысли в XIX веке, на ведущий художественный принцип этого века — пример сильный до шока, по-леонтьевски как читательская опять же реакция здесь очевидно рассчитанного, — в статье «Грамотность и народность» (1870), первом произведении леонтьевской публицистики, в котором высказывалась его созревшая философско-политическая позиция. Леонтьев берет два сообщения из текущей газетной хроники и делает из них свои выводы; из газетных фактов тогда же начинает во многом строить Достоевский свой «Дневник писателя», за которым внимательно и ревниво будет следить Леонтьев. Вспомним из «Дневника писателя» (1876, октябрь): «проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах!»¹⁴ Леонтьев тоже находит шекспировскую, пожалуй, силу во взятых фактах, но выразителен самый их выбор — они хоть и взяты из современности, но «не в ее специальном духе», как любил говорить Леонтьев, на фоне «текущей современности» (в которую напряженно и прямо любовно вглядывался Достоевский) это факты экзотические. «Но в XIX веке, за немногими исклю-

чениями, все то именно и хорошо, что не в его специальном духе; то, что сохранилось и сложилось вопреки его главному (всеравняющему) направлению» (VI, 237). Из такой вот области сохранившегося в современности как бы ей вопреки — и леонтьевские факты двух фанатических преступлений на почве пламенной веры, так необычно толкуемые в статье «Грамотность и народность». И вот вывод из толкования: «Куртин и Кувайцев могут быть героями поэмы более, чем самый честный и почетный судья, осудивший их вполне законно» (VII, 34).

Заметим: он не оспаривает права судьи карать раскольника-детоубийцу Куртина, «Лжеавраама»¹⁵ XIX столетия, — он только делает эстетический вывод и вводит свой критерий оценки фактов и персонажей живой действительности: *кто достоин быть героем поэмы?* И вывод этот идет вопреки направлению эстетической мысли, какое она приняла в XIX веке.

Потому что вспомним для сравнения из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однакоже он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в потертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»¹⁶.

Пожалуй, Леонтьев и подписался бы под этим гоголевским примером, когда бы только не общая мысль, какой он служит у Гоголя. А мысль у Гоголя та, что предпочтение «необыкновенного» «обыкновенному», какое можно было бы вывести из примера, означало бы «нерасчет поэта». У Гоголя — предпочтение обыкновенного необыкновенному. У Гоголя тоже ведь речь о том, кому быть героем поэмы, и разве мы не знаем, кто был героем гоголевской поэмы? У Гоголя эстетическая декларация нового реалистического искусства века, у Леонтьева несколько десятилетий спустя контрдекларация — вопреки направлению, приданному литературе Гоголем.

В забытой, утраченной из состава литературного наследия Леонтьева, не существующей до сих пор для нас статье его «Наше общество и наша изящная литература» (1863)¹⁷ эстетическая антитеза эта очерчена с отсылкой прямо к гоголевскому материалу: «Хлестаков более отрицателен, чем Нерон, и бледный прихвостень демократических

стремлений отрицательнее самого страшного изувера и деспота, точно так же, как презренный светский мотылек отрицательнее ловкого итальянского разбойника». К «итальянскому разбойнику» (как-никак не сходящему со сцены в качестве экзотического, но все еще современного персонажа и в конце XX века в лице итальянского мафиози) присоединяется и гоголевский горец (тоже оживший для нас неожиданно как персонаж актуальный): «На Кавказе до сих пор продолжают военные действия; весь юго-восток наш населен разноплеменными народами, которые живут своею жизнью и о т д е л я ю т, так сказать, еще много свежей поэзии»¹⁸ (оказывается, через столетие с лишним, что все еще *отделяют*). Примеры, готовившие Куртина и Кувайцева в статье «Грамотность и народность».

«Теперь же европейская мысль поклоняется человеку, потому только, что он человек. Поклоняться она хочет не за то, что он герой или пророк, царь или гений. Нет, она поклоняется не такому особому и высокому развитию личности, а просто индивидуальности всякого человека и всякую личность желает сделать счастливою...» (VII, 132—133).

Это тоже вопреки эстетике века. Б. Никольский предлагал понимать леонтьевское эстетическое как героическое¹⁹. А С. Булгаков считал Леонтьева наследником («эпигоном», вместе с Ницше) ренессансного гуманизма²⁰. Аристократический и героический взгляд на человека в цитированных словах Леонтьева в самом деле близок норме того гуманизма, культивировавшего человека, но именно не «всякого» — избранного, героического человека. Демократический поворот гуманизма составил, по слову Достоевского, «основную мысль всего искусства девятнадцатого столетия... Это мысль христианская и высоко нравственная; формула ее — восстановление погибшего человека». Эта мысль — «неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия...»²¹ «Зато познается, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой!» → формулировал заново Достоевский уже годы спустя (в «Униженных и оскорбленных») «основную мысль» своего первого произведения²². В этой «мысли века», высказанной так горячо все же ранним еще Достоевским, Достоевским до «Записок из подполья», Леонтьев мог усматривать закваску христианского социализма 40-х годов, диагностируя неистребимость ее и в последнем его выступлении — в пушкинской речи. От точек сближения тогда, в начале 60-х (о них — в нашей следующей статье — о Леонтьеве и Достоевском), шли

они по расходящимся путям. Леонтьев шел по пути эстетического сопротивления «мысли века» и его «исторической необходимости». «Дух века вот куда зашел!» — мог бы он повторить за Пушкиным, но не только хамское «демократическое копыто» имея при этом в виду, а и гуманно-демократическое гоголевско-достоевское униженно-оскорбленное «брат мой».

Против этой «мысли века» протестовал он, вступая в противоречие с русской литературой, против «*тоже человека*» этого — ради «особого и высокого» качества личности. За качество против количества — формулировал его пафос Ю. Иваск²³. Огромный вопрос о качестве человека не решался демократическим гуманизмом прошлого века. И этот вопрос о качестве человека существовал в нерешаемом противоречии с другим основным вопросом, формулировавшимся Леонтьевым также, — о «всяком человеке». Оба вопроса переносятся в наше столетие и поднимаются заново как историческая задача XX века. Леонтьев с его идеей «среднего европейца» предвидел то событие, которое будет названо «восстанием масс» («Неужели ты перейдешь прямо из безмолвия в шумное и безличное царство масс?» — писал он о пореформенной России в 1869 г.²⁴). Гуманистический тезис, легший в основу этого события, Ортега-и-Гассет описывал, словно цитируя Леонтьева: «Суверенитет любого индивида, человека как такового...»²⁵ Но иное религиозное освещение получит процесс у Романо Гвардини, сочинение которого «Конец нового времени» (1950) можно читать как ответ из середины XX века на леонтьевский эстетический культ человека-героя, заквашенный на Ренессансе: Гвардини признает совершившийся факт смены ренессансного принципа богато развитой индивидуальности принципом «человека массы» как новой «исторической формы человека» и дает ему глубокое этическое и религиозное оправдание, возлагая христианские надежды «не на нечто богатое и необычайное, а на нечто скромное и простое, что, однако, может быть сохранено и развито в каждом человеческом индивиде»²⁶.

Таковы противоречивые ответы будущего — ответы словно бы на вопросы, которыми задавался Леонтьев, в которых он одновременно являлся как архаист-«эпигон», не устававший поминать прежнюю «пышную духом» Европу (до революции конца XVIII столетия: «Где ты, прежняя, дорогая нам Франция, столь изящная и великая, грозная и неустанно-творческая?» — VII, 476), и как прорицатель-футуролог, не ожидавший исторического добра от демократического («все-равняющего») гуманизма и «чистой этики» — для него симптомов утра-

ты качества жизни. Это же сочетание архаистических и как бы футуристических черт наблюдаем мы и в леонтьевской литературной теории.

Розанов так определил исток леонтьевского мирочувствия: «эстетический страх»²⁷. Он сам говорил об отчаянии — «смелости отчаяния в будущности» как условию «умственной оригинальности» (вспомним здесь, что глубинную связь эстетизма с отчаянием установил такой неизвестный Леонтьеву европейский предшественник, как Киркегор). Он также называл себя «патологом» современного мира и указывал на преимущественно «семиологический» характер своей гипотезы вторичного смесительного упрощения, имея в виду семиотику как «науку о признаках болезней», которую ему, студенту-медику, читали в 50-е годы в московских клиниках (IX, 61); с этой стороны навыки позитивно-«реалистического» мышления, воспринятые тогда («ум мой, воспитанный с юности на медицинском эмпиризме и на бесстрастии естественных наук...» — VI, 340), включались в «разнопородное» целое его миропонимания. В плане же религиозного сознания патология смыкалась с эсхатологией, острым чувством исторического конца, подчиненности мирового процесса «космическому закону разложения» (V, 249). Этому фаталистическому процессу (по существу, естественному процессу развития организма к смерти) противостоит в его построениях всякое проявление (в современном мире — изолированные островки) «эстетики жизни» — центральная у Леонтьева формула, в которой акцент стоит в равной степени на обоих словах — на «жизни» не меньше, чем на «эстетике». Словосочетание «философия жизни» встречается в его текстах (VII, 545) — видимо, не случайно: самобытно существовавшая мысль Леонтьева впадала в это русло возникавшего в его время европейского философского потока (не случайна и ставшая общим местом аналогия с Ницше). «Жизнь» в его языке — понятие самоценное и первичное, не только вненравственное, но и внерелигиозное, органическая сила, основными ценными признаками и в то же время эстетическими характеристиками которой являются интенсивность и выразительность. Собственно, «жизнь» у него совпадает с «эстетикой», вернее, «эстетика» совпадает с самою «жизнью», о чем он проговорился, чеканя свои «безумные афоризмы» в письме Розанову 13 авг. 1891: «Итак, и христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, т. е. самую жизнь»²⁸. Проговорился о том конфликте своего миропонимания, которому в иных случаях желал давать бесконфликтное разрешение (например, когда писал, что можно рассматривать жизнь

«и одновременно и попеременно (не впадая в непримиримые противоречия) и с религиозной и с эстетической стороны» — VI, 283).

«Эстетика ж и з н и (не искусства!.. Чорт его возьми искусство— без ж и з н и!..)» (VII, 267). Подобных нигилистических заявлений относительно «отраженного», «вторичного» прекрасного, изолированного от жизни «в скучных концертах и на кладбищах музеев» (VIII, 96), можно много цитировать из Леонтьева: «европейская цивилизация мало-помалу сбывает все изящное, живописное, поэтическое в музеи и на страницы книг, а в самую жизнь вносит везде прозу, телесное безобразии, однообразии и смерть...» (III, 308—309). Если мы вспомним знаменитые тезисы Чернышевского: «прекрасное есть жизнь» и прекрасное в действительности выше прекрасного в искусстве— нас не может не поразить близость им по выражению принципиального леонтьевского тезиса: «Эстетика жизни гораздо важнее отраженной эстетики искусства» (письмо И. И. Фуделю 6 июля 1888²⁹). Бывают странные сближения, и впереди нас ждет подобный пример из Леонтьева, еще, наверное, более странный. Сам бы он такому сближению удивился, но любопытный факт— интерес в конце века таких людей, как Лев Толстой и Владимир Соловьев, к диссертации Чернышевского. Соловьев нашел в ней противовес «эстетическому сепаратизму» и назвал ее «первым шагом к положительной эстетике»³⁰; а как мы могли убедиться, панэстетизм леонтьевский также не означал эстетического сепаратизма, напротив.

Но, в отличие от оптимиста Чернышевского в его диссертации, для Леонтьева дело с эстетикой жизни обстояло печально. Да, «хорошие стихи и романы» не заменят прекрасной жизни, нужно, «чтобы сама жизнь была достойна хорошего изображения» (Фуделю, в том же письме³¹). Но такой жизни нет (почти уже нет) реально, и для Леонтьева она остается, как в эстетической резервации, в «стихах и романах», которые и становятся в его построениях основным аргументом против современной прозы и хода истории. Как было сказано, публицистика Леонтьева насыщена литературными примерами, и они в ней очень активны: литературные образы и впечатления становятся чуть ли не основным материалом, в котором движется мысль и развивается историческая концепция. Например: славяне и греки наших дней «легко переходят из патриархального быта в буржуазно-либеральный, из героев Гомера и Купера в героев Теккерея, Поль де Кока и Гоголя» (V, 179). Подобных актов мысли множество у Леонтьева. Так описываются исторические процессы: их представителями и как бы прямо участниками являются литературные герои.

В воспоминаниях о Фракии Леонтьев рассказывает, как он в первый раз на острове Сире увидел «толпу не западную», в ярких восточных одеждах. «В первый раз я в Сире увидел, что не всегда только театр может быть похож на жизнь; но есть еще места, где жизнь может походить на оперу или очень красивый балет» (IX, 244). Итак, эстетике искусства предпочитается эстетика жизни, но ее образом оказываются самые условные формы искусства. «Реальная жизненная эстетика» оказывается какой-то декорацией с театральными фигурами в оперных костюмах.

Характерный парадокс леонтьевской эстетики и заключается в этой литературности — и даже «оперности» — ее идеалов и мерок, предъявляемых жизни, в огромной роли образов «отраженной», «вторичной» красоты (как ни третирует он ее теоретически), предлагаемых в качестве образца живой современной жизни, красоту для Леонтьева потерявшей.

2

Два критических выступления начала 60-х годов представили ранний очерк леонтьевской литературной теории. Он недаром потом одобрительно ссылался на них: начала его теории уже здесь представлены. Темы статей — роман «Накануне» и рассказы Марко Вовчка — явления, оказавшиеся в фокусе критического внимания и борьбы тех лет. По предмету обсуждения, таким образом, статьи стояли близко к критической злобе дня; однако они оказались от эпицентра полемики далеко. Не вызвали откликов, как бы не были прочитаны — очевидно, не случайно.

Критическая битва эпохи имела своим содержательным, теоретическим центром «вопрос об искусстве». Достоевский в статье, посвященной этому вопросу, назвал его ложно и сбивчиво поставленным, что привело «к недоумениям, несогласиям и, что хуже всего, к крайностям»³². Однако именно в «крайностях» происходило в те годы раскрытие сложности вопроса, его раскрытие *по существу*. Понятие о художественности *расщеплялось* самой ситуацией 50—60-х годов, когда впервые литература и ее критическое обсуждение так сблизились с общественной практикой, общественным «делом»: красота и польза, вечное и современное, эстетическая ценность и направление, идея, вопрос — впервые «художественность» с такой остротой раскрывалась в своей внутренней антиномичности и проблемности. Эпоха, таким об-

разом, способствовала теоретическому выяснению центрального вопроса эстетики через поляризацию сил и «крайности».

Мало замеченная эпохой позиция Леонтьева в этой борьбе была крайней в особенной степени. Статьи его по тенденции примыкали к уже выдохшейся к тому времени «эстетической критике» 50-х годов (А. Дружинин, В. Боткин, П. Анненков). Сам термин «искусство для искусства» тогда и позже Леонтьев употреблял сочувственно. Однако никто из «художественных» критиков не отвлекался так дерзко от актуального содержания произведения и никто так сознательно и специально не занимался формальным его рассмотрением. Леонтьевские статьи, с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», по выражению автора одной из лучших работ о Леонтьеве³³, оказались неактуальными для эпохи и изолированными в ней, в том числе и от «эстетической критики» как направления.

В первых строках статьи о «Накануне» формулирована посылка всей леонтьевской художественной программы: он считает необходимым «резко отделить нравственный вопрос от эстетического» (VIII, 3). Над «нравственными» претензиями к «Накануне» (предъявлявшимися Елене прежде всего) смеялся и Добролюбов, но у Леонтьева это слово наполнено иным, более объемлющим смыслом, относящимся и к Добролюбову самому. Герои прежних произведений Тургенева («Рудина», «Затишья») «как нравственные типы, несравненно ниже Инсарова и Елены» (VIII, 9), но они «живы», герои же «Накануне» «ясны», но не «живы». Вся статья стоит на этом противопоставлении: «нравственно» «Накануне» определеннее и яснее «Рудина» и «Дворянского гнезда», художественно — безжизненнее. Очевидно, что «нравственное» в таком понимании есть именно то в романе, что заслужило ему особое уважение Добролюбова, — та общественная проблематика романа «Накануне», на которой сосредоточился Добролюбов в своей статье, сознательно отделив ее от «литературной стороны»³⁴ и обособив от «эстетической критики» произведения: «Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень» — заглавная фраза статьи Добролюбова³⁵. Молодой Леонтьев не прошел мимо этой фразы и остроумно отвечал на это, что барышни, «и тем более чувствительные, эстетики плохие...» (VIII, 28). В этом беглом возражении заключалась своя принципиальность, в этой мимолетной полемической перемолвке оформлялась позиция.

Три почти десятилетия спустя он будет вспоминать эпоху как «время господства ненавистного Добролюбова» (VII, 266). Но сохранит и

уважение к нему как к сильному противнику, например, отзываясь о статье «Темное царство» как «иезуитски умной» (VIII, 101); на языке Леонтьева такая характеристика — скорее похвальная. Критический же дебют его тогда, при начале пути, был противопоставлен статье Добролюбова о «Накануне» самим Тургеневым. Свой совет Леонтьеву писать критические и эстетические этюды автор «Накануне» давал в те же дни, когда умолял Некрасова не печатать статью Добролюбова³⁶; после, уже вдогонку ей, уже напечатанной, и, очевидно, ей в противовес, Тургенев предлагает «Современнику» «письмо» Леонтьева (Тургенев — Леонтьеву 22 апреля (4 мая) 1860³⁷) и, получив отказ, передает его в «Отечественные записки» «с просьбою напечатать его», как сообщала редакция журнала специальным примечанием, прибавляя, что без настояния автора «Накануне» не стала бы этого делать, «потому что „Письмо провинциала к г-ну Тургеневу“ слишком взыскательно и односторонне в своих эстетических требованиях»³⁸. Тургенев, таким образом, *заставил* С. С. Дудышкина напечатать леонтьевское письмо, очевидно, найдя в нем противовес общественно-утилитарному истолкованию своего романа Добролюбовым — несмотря на то, что последний принял роман и даже придал ему своим истолкованием программное значение, а Леонтьев расценил как художественную неудачу. Леонтьев позволил себе сказать о «художественном самоотрицании», убийственном для поэзии, своего художника-наставника в новом его романе (VIII, 10) — а наставник был «подкуплен порицанием»³⁹ и, несомненно, проявившимся в порицании пониманием — потому что не заглянул ли критик в художественную душу писателя, когда упрекал его в создании искусственных условий, чтобы читателю оказать предпочтение твердому Инсарову перед «душой изящной, разбегающейся» художника Шубина? «Какие души нужнее, когда и где — кто решит?» (VIII, 13) — не собственный ли вопрос Тургенева? Во всяком случае такова оказалась одновременность и связь событий, что Тургенев ввел в литературу Леонтьева-критика, а с «Современником» из-за приветствующей и поднимающей как знамя его новое произведение статьи Добролюбова порвал.

Тогда же Достоевский (как наиболее вероятный автор памфлета на «Отечественные записки» во «Времени», 1861, № I⁴⁰), нашел верное слово, упомянув об анонимном «Письме провинциала» (об авторстве которого он, вероятно, не знал) как о написанном «с достоинством»⁴¹. Достоинство состояло не только в той независимости, с какой ученик судил об учителе, но и в тоне умственной вообще независимости, с ка-

кой леонтьевское письмо единственное тогда в критическом обсуждении тургеневского романа могло стать против подавляюще авторитетной статьи Добролюбова (но только сам Тургенев мог это тогда заметить). Во вкусовых замечаниях автора письма скрывалась теоретическая принципиальность, проявлявшаяся главным образом в том, как по-иному, и прямо противоположно добролюбовскому, внимание критика «Накануне» здесь направлено. Он начинает с того, что отделяет резко «вопрос эстетический», совершенно оставляя в стороне «нравственную» (общественную, идейную) проблематику и касаясь ее только со стороны «механических приемов» ее воплощения, с сожалением в этом тургеневском создании им отмечаемых. С этой стороны его замечания метки и точны: например, о том, что Инсаров в романе держится благодаря постоянной помощи автора, заставляющего всех говорить о нем (VIII, 12). «Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? Жизнь проста; но где ее концы...» (VIII, 4). «Жизнь» сама по себе и является эстетической категорией, впечатление жизненности — художественным критерием. С ним не мирится «математическая ясность плана», резкость группировки лиц и событий для проведения определенной мысли; при этом автор тонко и скрыто-критически отмечает эту тенденцию (называя ее «резкостью языка»), но проявляющуюся мягче, и в прежних вещах Тургенева, в стиле его вообще.

В следующей статье о рассказах Марко Вовчка позиция Леонтьева-критика еще определеннее и обостреннее. Статья написана уже после громких выступлений Добролюбова и Достоевского, вызванных этими же рассказами, и ориентирована по отношению к их полемике. Добролюбов и здесь антагонист Леонтьева, но уже антагонист открытый. Центральный тезис статьи прямо против «Г-на -бова» направлен: похвалив рассказы Марко Вовчка, «он показал свою невольную любовь к прекрасному», но как он похвалил их? Если он пытался найти в них новое направление, то да, направление новое есть, но в чем оно? Оно в изложении, языке, форме, но едва ли «в исходных идеях. Какой же это вопрос: исторический или художественный?» (VIII, 27).

Любопытно наблюдать, сколь разительно разными представляли такие простые как будто рассказы Марко Вовчка у трех критиков, о них тогда написавших. Добролюбов нашел в них картины крепостного права, а в авторе — «искусного борца», в отношении же художественном — «только намеки, абрисы, а не полные, отделанные картины. Следовательно, нечего нам было и пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств „Рассказов“. Нужно было показать, в ка-

кой мере ясны, живы и верны эти намеки и в какой мере важны те явления жизни, к которым они относятся»⁴². Достоевский не спорил с этой скромной оценкой художественных достоинств рассказов и прямо высказал сомнение в литературном таланте автора; но нехудожественное произведение он тем самым отказывался признать и общественно важным или полезным. Тезис Достоевского известен: «а ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марка Вовчка...»⁴³ Леонтьев оценил скромную художественность писательницы и дал внимательный разбор ее «приемов», полностью исключив из рассмотрения крепостное право и «либеральный», «эмансипационный» (как он признает уже впоследствии) пафос рассказов, их актуальное содержание.

Более всего интересует критика *точка зрения*, с которой ведется рассказ. Добролюбов, излагая рассказ «Маша», лишь упоминает в примечании чисто информационно, от какого лица он веден, не придавая этой подробности никакого существенного значения. Леонтьев всю небольшую статью посвящает разбору тех индивидуальных особенностей, которые отличают рассказ от лица простолюдина у Марко Вовчка от подобных повествований в «Записках охотника», у Писемского, Щедрина, Григоровича, предпринимая обширный сравнительно-стилистический анализ, с сопоставлением текстов, анализ такой подробности и технической наблюдательности, какие не были привычны в русской критике (может быть, за одним замечательным исключением, именно по причине своей исключительности столь же мало тогда на фоне эпохи замеченном, что и статьи Леонтьева,— статьей А. Фета о поэзии Тютчева, 1859: имя, видимо, неожиданное в настоящем контексте, и здесь пока достаточно только его назвать, а читателя отослать к заключительному постскрипту настоящей работы). Вероятно, Леонтьев был первым критиком, который сосредоточил такое внимание на *повествовательной точке зрения* и положил тем самым начало ее специально-литературоведческому изучению.

Добролюбов и Аполлон Григорьев — между этими крупными именами определялся малозаметный эпохе Леонтьев в начале 60-х, выбирая полюс для отталкивания и полюс притяжения. Оба деятеля сошли со сцены к середине десятилетия, эпоха кончилась и началась другая; к 1863 году, поворотному для Леонтьева мировоззренчески и биографически (отъезд на турецкий Восток из России на многие годы), и ранняя его ультраэстетическая литературная критика тоже уже позади, и третья его критическая статья 60-х гг. (та самая, выше упоминавшаяся, потерянная из леонтьевского наследия, никем не прочитанная) —

«Наше общество и наша изящная литература» (март 1863)—это уже начало того сознательного разделения своих статей о литературе на два русла, какое возобладает в поздние годы и о котором выше шла речь. Критик отчаялся в свое эстетически глухое время говорить о «форме»: «Опять повторяем, оставим форму в стороне; не потому, что мы ее считаем менее важной, чем содержание, но потому, что чутье формы слишком ослабело теперь, и многие сразу почувствуют недоверие и даже отвращение к нашим словам, как скоро увидят такую заботливость об изящной форме. Возьмем прямо содержание того, что большею частию печатается теперь у нас в повествовательном роде, и попробуем посмотреть, как это содержание относится к нашей жизни: выше ли жизни нашей содержание нашей изящной словесности, близко ли к ней и равно ли ей, или ниже ее? Нам кажется, что ниже, несравненно ниже!»⁴⁴ Начало той апологии русской жизни перед русской литературой, виновной в ее принижении, какая составит одну из общих идей позднейшей леонтьевской публицистической критики (и перейдет в дальнейшем к Розанову). Ровно четверть века спустя (в 1888) мы ровно то же будем читать у Леонтьева: нам говорят, что со времен «Ревизора» и «Мертвых душ» литература наша изображала действительность? «Нет, не так! Жизнь, изображаемая в наших повестях и романах, была постоянно ниже действительности...» (VII, 272).

Мемуарное размышление Леонтьева об Аполлоне Григорьеве и по поводу Григорьева в конце 60-х годов не было напечатано Н. Н. Страховым, для «Зари» которого было написано, и было опубликовано только в 1915 г. В. Княжнинным; вряд ли Страхову могло понравиться леонтьевское перетолкование григорьевской «широты» в духе собственной неморальной «эстетики»—как предпочтение «ширины духа—его чистоте»; потом он высказывался еще откровеннее: «Аполлон Григорьев был славянофил особого рода, он был, так сказать, славянофил ш и р о к и й, б е з н р а в с т в е н н ы й» (VIII, 102). Леонтьеву дорого прежде всего в Григорьеве и его сочинениях то, что он называет—*лицо*, то, что в нем было «художественно-русской душой»⁴⁵. О григорьевской критике в мемуаре Леонтьева говорится меньше, чем о «лице», но основные начала «органической критики» Аполлона Григорьева—понимание искусства как «органически сознательного отзыва органической жизни, как творческой силы»⁴⁶, произведений искусства «как живых порождений жизни творцов и жизни эпохи»⁴⁷, понимание в то же время самой жизни как «задачи (...) художественной в обширнейшем и глубочайшем смысле»⁴⁸ (можно подобных цитат выписывать из

Григорьева без конца) — без сомнения, оказали определяющее влияние на леонтьевскую литературную эстетику. Наверное, шеллингианская подкладка григорьевской эстетики сказалась в эпиграфе из Шеллинга к статье «По поводу рассказов Марка-Вовчка». Леонтьевский термин «веяние» заимствован непосредственно из словаря Григорьева. Наконец, устанавливается еще одна преемственность, выходящая за границы литературной критики в тесном смысле. Будущая леонтьевская историко-философская концепция, его морфология культурно-исторических организмов, оформившаяся в «Византизме и славянстве» (1875), была обязана своим возникновением, что он всегда признавал открыто, книге Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869). Но еще до этой книги чрезвычайно близкие мысли в близких формулировках развивались в поздних статьях Аполлона Григорьева, где являются такие понятия, как «народные организмы», народные «типы», понимаемые как главная форма исторической и культурной жизни человечества. «Каждый таковой организм сам в себе замкнут, сам по себе необходим, сам по себе имеет полномочие жить по законам, ему свойственным, а не обязан служить переходною формою для другого...»⁴⁹ Разве это не будущий в скором времени культурно-исторический тип Данилевского? Как и у Данилевского, этот взгляд противопоставлен европоцентрической идее «родового», общечеловеческого прогресса. Но у Григорьева морфологическая идея густо окрашена эстетически, что будет именно унаследовано леонтьевской морфологией. Свой взгляд на развитие Григорьев называет «идеально-артистическим». «Что собирательного лица, называемого человечеством, как лица не существует, а существуют народности, расы, семьи, типы, индивидуумы с особенными отливами, что типическая жизнь этих отливов необыкновенно крепка, что они не стираемы — это покамест факт несомненный (...) Бытие (...) обусловлено бытием типического, бытием оттенков в мироздании»⁵⁰. «Типы» описываются как явление эстетическое прежде всего: «как тип, как цвет, как отлив, оттенок»⁵¹. Шестьдесят лет спустя Г. В. Флоровский в статье «Евразийский соблазн» (1928) будет искать философские корни евразийства 1920-х годов в русской культурно-исторической морфологии прошлого века, а истоки последнего возводить к кн. В. Ф. Одоевскому и к Герцену: «Странно сказать, но именно Герцена договаривает в своей книге Данилевский, и за скучноватым Данилевским — блестящий Леонтьев»⁵². Аполлона Григорьева Флоровский не называет — но его тоже договаривали Данилевский и Леонтьев.

Аполлон Григорьев был многосторонним учителем Константина Леонтьева. Но вот что мы замечаем, вчитываясь в те самые две статьи ученика еще их общей эпохи с учителем: мы замечаем, что оригинальное отличие его критических приемов от григорьевских уже здесь очень резко. Григорьевская идея органической критики это идея синтеза, снимающего обе «крайности» (от обеих он отмежевывался) — как «односторонне историческое» направление «теоретиков» (теоретиков лагеря «Современника», потому что другим лагерем теоретиков, как и Достоевский в те же годы во «Времени», он называл старших славянофилов), так и идею искусства для искусства. От подобного синтеза леонтьевская «крайность» уже уходит далековато. «Пафос своеобразной синтетичности привел Григорьева к отказу от формального анализа: изучение формы (композиция, сюжет, элементы стиха и т. п.) кажется критику искусственным разъятием целостности текста»⁵³. «Ясно, что критика перестала быть чисто художественною, что с произведениями искусства связываются для нее общественные, психологические, исторические интересы — одним словом, интересы самой жизни»⁵⁴. Еще Лессинг и Гердер совершили «великое дело замены критики форм критикою духа созданий»⁵⁵; «умерла для нас критика чисто эстетическая...»⁵⁶ — на эту тему тоже можно цитировать из Григорьева много. Критику «отрешенно художественную», «техническую», «критику форм» он рассматривал как устарелое наследие классицизма. Критика самого Григорьева — это всегда широкий «нравственный и эстетический захват»⁵⁷, нерасчлененное постижение «духа» и «формы». Что касается жизненного явления, «типа», то его эстетическая оценка очень всегда важна, однако не исключительна, ее осложняет, часто противоречит ей, оценка историческая и нравственная. Эстетический «критериум» — не единственный у Григорьева. Так разного рода оценки перебивают друг друга и разноречат в размышлении об аксаковской «Семейной хронике»: «Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видеть, какую тину каверз, рабства, лжи, сплетен развел около себя величавый, по душе возвышенный, действительно, и *сам по себе поэтический* старик Степан Михайлович Багров»⁵⁸. И далее: «Идеалы и останутся идеалами — и Лиза тургеневская со старухой теткой Лаврецкого и с своей няней, и старик Багров, и старик Русаков (...) Но от этого, *самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира* — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя... иначе погрязнешь в тине»⁵⁹.

Читая это место из статьи Григорьева «Искусство и нравственность» (1861), мы можем на фоне этого многостороннего взгляда оценить всю

меру леонтьевского эстетического экстремизма. В бурно стремившиеся вперед 50—60-е годы никто из критиков, в том числе и «эстетической» ориентации, не мог при разборе литературных явлений вполне исключить из рассмотрения их оценку с точки зрения «исторической», с точки зрения их отношения к ходу времени, их «устарелости» или «новизны» — никто, кроме молодого Леонтьева. П. В. Анненков писал в 1859 г. о любимых им героях «Дворянского гнезда», с их «отсутствием свободного движения, мертвенностью воли и бессилием перед гнетом внешнего мира, то есть всеми признаками зловещей агонии, *поэтический характер которой не спасает, однако ж, человека от гибели*»⁶⁰.

А вот как пишет Леонтьев в следующем году, вступая в критику, в своей первой статье: «Но теплое и трепещущее жизнью не возбуждает возражения, *несмотря на историческую отсталость*. Взгляните на Обломова: кто мог ожидать появления такого забытого типа?» (VIII, 13—14). Сопоставим с оценкой Обломова Анненковым: «Справедливо ли будет назвать тип Обломова простым до бедности, до пошлости, и отвратительным до омерзения, *оставляя ему вполне достоинство художнической красоты?*»⁶¹ Налицо существенное различие акцентов. «Теплое и трепещущее жизнью» — это, мы знаем уже, основные и самодостаточные для Леонтьева эстетические характеристики. *Сам по себе поэтический* старик Багров не вызвал бы у него разноречащих этой оценке — да и не вызвал, когда он обратился к «Семейной хронике» в «Анализе, стиле и веянии» — нравственных претензий, какие предъявил старику Григорьев. Однако мы замечаем, возвращаясь к сказанному молодым Леонтьевым об Обломове, что и «историческая отсталость» имеет для его художественной характеристики значение; только оно иное и «отсталость» иначе оценивается, нежели Григорьевым и Анненковым, не говоря уже, конечно, о Добролюбове. В ранних статьях этот историко-социологический аспект эстетической оценки еще присутствует латентно, еще не выявлен и не выговорен. В позднейшие годы он будет вскрыт с совершенной определенностью. Посмотрим, как в статье «Еще о „Дикарке“» (1880) автор своим характерным квазиестественно-научным ходом мысли уподобляет задачу художника по отношению к исчезающим историческим типам человека задаче ученого («зоолога»: характерная тоже леонтьевская социальная биология, зоология) по отношению к вымирающим биологическим видам: «ученый спешит описать их с любовью...» Так и критик описывает с любовью «исторически отсталого» Стиву Облонского, в своем эстетическом качестве почти приравненного к золотым фазанам и «красивым полоса-

тым зебрам» (VIII, 104—106). Но этими же глазами и молодой Леонтьев смотрел на теплое и трепещущее жизнью Обломова — «несмотря» на его историческую отсталость — на самом же деле *прямо ей благодаря*. Так леонтьевское «эстетическое охранение», его обратная историческая оценка уже неявно присутствовали в чисто художественной критике 60-х годов. Аполлон Григорьев, с его страстным отношением к «цвету, отливу и оттенку» русского «типического и, стало быть, поэтического мира», от идеи охранения его (в леонтьевском смысле) был далек.

Можно пожалеть, что Леонтьев не оставил статьи об «Обломове» или хотя бы более развернутого высказывания — ведь как эффектен мог бы быть этот пример как леонтьевский аргумент! Кто мог ожидать появления такого забытого типа? «Теплый» Обломов вставал бы в ряд в системе леонтьевской мысли с кровавыми Куртиным и Кувайцевым, которые явятся у него через 10 лет, — как разного рода исключения из современности, «не в ее специальном духе». Можно представить себе контрдобролюбовскую статью Леонтьева об «Обломове». Добролюбов программно и в немалой мере насильственно вписал обломовский тип в актуальную современность — Леонтьев охотно отметил то, что его из нее выводит, его «забытость» и «историческую отсталость». За эту последнюю Добролюбов его обличил, Леонтьев именно к ней отнесся внимательно и любовно. Такое внимание к анахроничности типа тогда, в современности, было причудой вкуса — в будущей филологии оно получит научное оправдание. В будущей исторической поэтике, уже главным образом во второй половине XX века, именно обломовская анахроничность станет предметом особого интереса. В прекрасном исследовании наших дней говорится о «выпадении» столь плотно-реалистически выписанного Ильи Ильича не только из актуальности своей современности *лично*, но и из нормы реалистического повествования *художественно*, о выпадении типа — «в архетипическое», — и усматривается непредвиденный «резонанс барокко» в русском романе⁶². Тогда, в современности, у молодого критика лишь определенным образом, вопреки преобладающе-современному, направленное внимание — но оно как стрелка, указывающая в сторону будущих филологических интересов, обещающих непредвиденные открытия в старой литературе (в том числе по части всяческого мифологического и архетипического).

Итак, Аполлон Григорьев и Константин Леонтьев. «Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видеть» — писал Григорьев. Леонтьев так и поступал: закрыл глаза на темы (ужасы крепо-

стного права) и всю «либерально-тенденциозную» сторону рассказов Марко Вовчка. Позднейшие отзывы говорят о том, что он эту сторону хорошо видел. «У М. Вовчка с о д е р ж а н и е более протестующее, отрицательное, но в ы р а ж е н и е в высшей степени мягкое, изящное, какое-то б л е д н о - ш е л к о в о е... душистое»⁶³. Итак, Леонтьев производил необычную для критических приемов своего времени операцию: он *резко отделял* «эстетический вопрос» от «нравственного», «выражение» от «содержания» и первому придавал непривычно самостоятельное и большее значение, «содержание» же просто позволял себе игнорировать. И являлся он с этой «критикой форм» уже тогда, когда приговор подобной критике как архаической уже как будто бы окончательно был подписан самым чутким из *художественных* критиков времени — Аполлоном Григорьевым. Делал шаг назад от Лессинга и Гердера — и кто же знал тогда, что он делает шаг вперед? Ибо в перспективе будущей эволюции литературной критики и *научного литературоведения* обнаружится, что в этом леонтьевском обособлении *выражения* и его сосредоточенном внимании к *языку*, широко понимаемому, крылось больше новаторского, чем архаического (недаром, повидимому, самая антитеза *содержания* и *выражения* так близка терминологически категориям структурного анализа второй половины XX века).

«Языком пренебрегать нельзя же: он, как физиономия человека, воспринимающему впечатление представляется прежде всего; у творящего он окончательная форма, в которую выливается путем живых подробностей основная идея» (VIII, 35). В статье о рассказах Марко Вовчка психологические и эстетические характеристики милого критику «выражения» («наивного», «нежного», «бледного», «кружевного») очерчиваются на контрастном фоне другого «выражения», другого языка, получающего также прежде всего эстетическую, выразительную характеристику: это язык «яркий» и «махровый». «Вообще у М. Вовчка нет той яркости, м а х р о в о с т и, которою отличаются более или менее все наши авторы» (VIII, 41). Это качество в характеристиках критика приобретает значение и размеры *стиля*, почти всеобщего и господствующего в современной русской литературе; он получает и более развернутое и детализированное описание: «У нас яркость образов, едкость юмора или комизма, мелочь нравов в разговорах и подробные отчеты о физических движениях действующих лиц в последнее время были постоянными явлениями» (VIII, 61). В статье 1861 г., таким образом, уже открыта тема, которая будет развернута три десятилетия спустя в «Анализе, стиле и веянии» — эстетическое

непримение этого «общерусского» стиля. В «Анализе» обнаружатся и более глубокие основания этого неприятия, обнаружится, что «выражение», отделяемое от «содержания», не так нейтрально само по себе содержательно, но заключает в себе свою имманентную содержательность (в будущем она будет названа «содержательностью формы» и это понятие станет литературоведческим шаблоном), не сводимую к теме, сюжету и выраженным в тексте идеям. О не прямой связи *языка* с этими планами произведения и говорит Леонтьев в статье 1861 г.: «Язык напоминает нам множество различных отношений, не состоящих прямо в связи с данным сюжетом...» (VIII, 35—36).

3

Итак, «Анализ, стиль и веяние» — завершающий труд Леонтьева, его эстетическое законодательство, *ars poetica*. Что такое «Анализ, стиль и веяние»? Он написан, согласно подзаголовку, «о романах гр. Л. Н. Толстого». Но всякий читатель сразу заметит, что замах его гораздо шире. Романы Толстого служат автору поводом говорить о больших процессах и выносить оценку целому циклу явлений литературы, простирающемуся от эпохи 1812 года, от Пушкина и Гоголя до романов Толстого. Начинается со «стилистических замечаний», которые разрастаются в панораму и концепцию. Весь «Анализ» вырос из попутного замечания, заключающего статью о двух графах: «И у Льва Толстого можно найти даже в „Анне Карениной“ следы этой гоголевщины; конечно, не в мировоззрении общем, не в избрании лиц и среды, — но в некоторых мелочах, в иных выражениях, в иных подробностях...» (VII, 284). Однако мелочи эти оказались так важны в глазах критика, что он посвятил им свое главное сочинение о литературе, ставшее его лебединой песнью. Высказывается как будто попутно и целая теоретическая сумма весьма непривычных по тем временам идей о принципах эстетической критики. И вся эта связь стилистических замечаний, исторических экскурсов и общих идей густо окрашена яркой и своеобразной авторской субъективностью, его вкусовыми, а также и политическими пристрастиями.

Так что же это — «Анализ, стиль и веяние»? Это одно из крупных произведений литературно-критической мысли XIX столетия. Одно из критических сочинений *de longue haleine*, какими было богато столетие. Критическая концепция большого стиля, какие были в характе-

ре русской литературной критики века. Ее отличал размах исторических обзрений и обобщений; в значительнейших своих образцах наша критика перерастала в историю современной литературы — «Сочинения Александра Пушкина» Белинского лучший тому пример, можно вспомнить и «Очерки гоголевского периода» Чернышевского, циклы статей Аполлона Григорьева. Кстати будет здесь отметить, что все эти образцы хорошо знал и ценил Леонтьев и, без сомнения, вдохновлялся ими: на страницах критического этюда мы встретим замечание, что после статей Белинского мало можно нового сказать о пушкинском гении; в мемуарном очерке он вспоминал, как в молодые годы читал с увлечением «Очерки» Чернышевского⁶⁴; Аполлон Григорьев был его почти учителем в критике. В духе этой отечественной традиции и Константин Леонтьев уже на исходе века представил собственную панорамную концепцию современной литературы. Но, конечно, это была самая необычная и удивительная для отечественной традиции концепция. Собственно, с традицией она и связана по преимуществу этим общим крупномасштабным, широкоформатным своим характером — во всех других отношениях леонтьевский этюд от отечественной традиции разительно отличается и даже вызываяще с ней порывает. Странное сочинение: господствуют вкусовые оценки, а подвергаются им какие-то подробности, «мелочи» языка и стиля — но они неизвестным образом складываются в большую картину.

Мы уже знаем, чем было так нетипично и экзотично это сочинение, — своей радикальной программой эмансипации эстетической критики. Такой идеи в нашей литературе почти что не было, она лишь намечалась и быстро выдохлась в упоминавшемся сравнительно узком течении критики 50-х годов; но уже и в те годы Леонтьев пошел гораздо дальше по пути превращения «эстетического» подхода к литературе в подход «формальный», мы наблюдали это. Оттого не случайно («заслуженно», если вспомнить словцо С. Трубецкого) критический этюд Леонтьева современниками не был почти замечен. Зато столь же не случайно и заслуженно он был замечен близкими потомками, новыми филологами серебряного века, прежде всего Б. Грифцовым в 1913 г. и Б. Эйхенбаумом в 1919. В филологии обнаружился поворот к новому изучению литературы — «специфическому», теоретическим заострением которого стала формальная школа, и начали обрисовываться контуры новой дисциплины — поэтики. Тогда-то и стало открываться, что леонтьевская литературная эстетика была скорее футуристического (в смысле ее устремленности к завтрашней филологии), нежели архаиче-

ского характера, и обращена она была не к чувствительным барышням, а к будущей поэтике. Тогда и прозвучала цитированная в начале настоящей статьи оценка Эйхенбаума, особенно оценившего у Леонтьева «постановку вопросов», т. е. сам метод критики: «Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени».

Вот пример «постановки вопросов» — во второй главе этюда есть слова «о внешних приемах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)...» (VIII, 232). О них и написан этюд; уточнение замечательное: сейчас для нас эта мысль — простая банальность, но тогда, у Леонтьева, такая «постановка вопросов» была изрядной теоретической новостью, а особенно сам опыт большого критического исследования, предпринятого с такой позиции. «Подобно этому и в литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительной ясностью выражается именно во внешних приемах, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе самих слов, иногда даже и в невольном выборе» (VIII, 319). Эти слова и будет с восторгом цитировать Эйхенбаум, вероятно, усматривая при этом в авторе этих слов предтечу того направления, к которому сам он в то время примкнул, — отечественной формальной школы. Если так, то в этом взгляде была существенная неточность. «Леонтьев — первый формалист» — так назывался доклад А. П. Чудакова на леонтьевской конференции в ИМЛИ в ноябре 1991 г. Название понятное как острая формула того, чего Леонтьев стал «пионером» в русской литературной мысли; если же можно ее понять как указание на прямую преемственность, то к ней нужна поправка. Не для красного все же словца говорил он о внешних приемах, имеющих *великое внутреннее значение*. Ибо этот тезис подтверждается всем текстом этюда; мы на каждом шагу убеждаемся, читая Леонтьева, сколь непосредственной и жгучей содержательностью насыщены его стилистические и формальные замечания; и если в самом деле эта «критика форм» предвещала поэтику, то прообразом формализма в литературоведении, его *прямым* предтечей, она не была.

Нам надо вдуматься в самобытное заглавие этого сочинения: «Анализ, стиль и веяние» — оно очень обдуманно, в нем, можно сказать, зашифрована теоретическая формула того метода понимания и исследования, который был найден автором в этом труде (поэтому справедливо негодовал историк литературы Н. О. Лернер, когда в 1911 г. сочинение было впервые издано книгой под обедненным заглавием — «О

романах гр. Л. Н. Толстого»: «Исчезло оригинальное заглавие статьи в духе великого Аполлона Григорьева»⁶⁵). Заглавие как раз свидетельствует о том, сколь чужд «эстетическому сепаратизму» леонтьевский метод. Заглавие говорит о том, что эстетика у Леонтьева не обходится только своими силами в объяснении литературного творчества; эстетика не обходится без истории, как и без психологии, и трехчлен леонтьевского заглавия как бы сложен тремя этими силами, какие должен иметь в виду критик-исследователь литературы: психический анализ, художественный стиль, историческое веяние.

Последний термин, мы знаем, заимствован из органической критики Аполлона Григорьева. У обоих критиков это трудноопределимое и обаятельное понятие — в центре их эстетики, и говорит оно о процессе, которым жизнь, эпоха, история переходят в искусство и формируют искусство; естественность, органичность, спонтанность процесса этого передается термином «веяние»; в искусство естественно из истории навеивается это. Вспомним еще и третье имя, вслед за Григорьевым и Леонтьевым, — Александра Блока, он тоже знал, что такое веяние: «В стихах всякого поэта $\frac{9}{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру...»⁶⁶

У Леонтьева, таким образом, слово это является, можно сказать, носителем исторической точки зрения; «веяние» в тройственном согласии его замечательного заглавия это момент исторический. Есть ему и психологический эквивалент на леонтьевском языке, состоящем сплошь почти из таких необщепринятых, персональных поэтических категорий, — это «общая психическая музыка» произведения (та самая, которой удивлялся Бердяев), психологическая атмосфера произведения, а возникает она из воздействия на читателя всей совокупности «формы» произведения, до подробностей, мелочей и оттенков. Филолог наших дней может сблизить эти леонтьевские соображения и проникновения с идеей «психологии художественной формы», предложенной в 1920-е годы Л. С. Выготским⁶⁷ (он подвергал при этом критике апсихологическую по своим установкам формальную школу за игнорирование психологии формы) — очевидно, и она была среди крупных идей эстетики и поэтики XX века, предугаданных в «Анализе, стиле и веянии»; в 20-е годы были высказаны, но дошли до нас совсем недавно, и мысли Б. Грифцова о своеобразной психологии жанровых форм (сказки, новеллы⁶⁸), восходящие, вероятно, также к леонтьевскому истоку (Б. Грифцов был одним из первых ценителей и исследователей эстетики Леонтьева в 1910-е годы). Психологической проблемати-

ке принадлежит в труде Леонтьева значительнейшее место («зашел в такие эстетические и психологические дебри» — писал он в разгар работы из Оптиной пустыни А. Александрову, 20 окт. 1889⁶⁹), мы находим здесь уже разработанную терминологию, ту самую, к какой мы сейчас привыкли, потому что она давно в научном обиходе, но ведь являлась она когда-то именно у Леонтьева: «психология творчества» и «психология восприятия», «ж и з н е н н а я психология действующего лица» и «литературная психология самого романиста», «творческая психология автора» и «психология читателя» (VIII, 292—294, 317)—все эти разграничения уже четко формулированы. Но основное его внимание в этом психологическом аспекте его эстетики принадлежит тому, что можно назвать, по Л. Выготскому, психологией формы. Для Леонтьева *форма и стиль имеют свою психологию, а «дышит» и «веет» в ней время и место, среда и момент, эпоха, история.*

Разумеется, эта методология на страницах критического этюда не отвлеченным образом излагается; это очень живая методология, порождаемая на наших глазах конкретными импульсами, заданными самим материалом — романами Толстого, о которых ведь и написан этюд. Так и вопрос о «веянии» или «невейании» эпохи в стиле поднимается в сопоставлении «Войны и мира» и «Анны Карениной»: основной исследовательский сюжет, к которому подключаются как бы с разных сторон «Семейная хроника» С. Т. Аксакова и «Капитанская дочка». Этими четырьмя произведениями завязан теоретический узел этюда.

Леонтьев возводит в степень общих вопросов, «проблем» те эмпирические замечания, что являлись первым читателям-критикам романов Толстого. Так, из первых критиков «Войны и мира» П. В. Анненков заметил анахронизмы в рассуждениях главных героев: человеку эпохи Александра I не могли прийти в голову исторические суждения, высказываемые князем Андреем, это «идеи и представления» нашего времени, принадлежащие самому Толстому: «Он думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи, а другим, позднейшим, который ему открыт благожелательным автором (...) но Болконский современник особенный, такой, которому открыто все то, что узно позднее»⁷⁰. Подобное же наблюдает Леонтьев: «слишком уж наше это время и наш современный у м». Но Леонтьев, во-первых, переносит заключение об анахронизме с прямого предметного содержания рассуждений героев на самый их *стиль*: «Я спрашиваю: в том ли стиле люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые и больные, как у гр. Толстого?.. слишком уж наше это время и наш современный у м»

(VIII, 284). А затем он возводит частное наблюдение Анненкова (повидимому, при этом прямо его не имея в виду) в ранг большой художественной проблемы: в историческом романе Толстого (как в историческом романе вообще) неизбежно должны сойтись и встретиться два веяния от двух эпох — изображаемой и, так сказать, изображающей, — столь отличных одна от другой психологически и эстетически. Как уживаются и соотносятся эти два неизбежные веяния в художественном строе великой книги и каков должен быть общий закон подобной художественной встречи эпох? Дело не только в том, как рассуждают и что говорят герои, но и как они чувствуют и как их чувства анализирует автор, и как он ведет свое повествование — вопрос о веянии относится не к отдельным местам, а к «общепсихической музыке» произведения. И вот Леонтьев находит в книге Толстого преобладание веяния эпохи автора над простым и монументальным стилем изображенной эпохи, преобладание и даже подмену того органического веяния новым современным. И средоточием этой подмены является «слишком современная форма» романа; автор эту да так говорит об отличии своего подхода от известной статьи Н. Н. Страхова о «Войне и мире»: «Г. Страхов смотрел больше на великое содержание, я — на слишком современную форму: на всю совокупность тех мелочей и оттенков, которые составляют этот стиль, или это „веяние“» (VIII, 284).

Чтобы почувствовать, что за тема большой литературной теории поднимается из леонтьевских художественных претензий к «Войне и миру», можно вспомнить еще одного из первых критиков романа, весьма сурового его критика тотчас же по его появлении, имевшего на то особое право, — князя П. А. Вяземского. Он, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского не просто понять и принять — для нас уже выравнены различия отдаленных эпох, и два веяния неразличимо слились в эпической правде «Войны и мира». Но для теории в конце XX века одна из трудных задач, как ее сформулировал А. В. Михайлов, — «учиться обратному переводу»⁷¹ на художественный язык иных эпох — и нам неизбежно усиливаться понять как раздраженные замечания Вяземского, так и наблюдения Леонтьева, способствовавшие в его время накоплению материала и взгляда для будущей (возникавшей одновременно, но на иных путях) *исторической поэтики* — теоретического искусства «обратного перевода».

Князь Вяземский судил «Войну и мир» как человек *того* веяния, чувствующий ту эпоху изнутри, судил ее как изображение эпохи из-

вне. И вот ему бросаются в глаза избыточные и ненужные *подробности*, психологические и физиологические, *снижающие* в его глазах событие 1812 года,— например, что участникам исторического собрания в Слободском дворце, когда дело идет о спасении отечества, «что и м о ч е н ь ж а р к о». Зачем романисту нужно это отметить — и «насе-лять собрание 15-го числа, которое все-таки останется историческим числом, стариками подслеповатыми, беззубыми, плешивыми» и т. п., из коих некоторые ведь были сподвижниками Екатерины? Зачем описывать исторические дни Москвы в таких бытовых подробностях, как Грибоедов описывал ее ежедневную жизнь? Эта ссылка на Грибоедова ярко выдает в князе Вяземском человека и литератора жанрового мышления, не понимающего, как можно смешивать эпопею и комедию, зачем? И вот замечательный литератор и критик не замечает одушевления этой сцены у Толстого, заканчивающейся словами о людях, которые назавтра «удивлялись тому, что они сделали» (т. 3, ч. 1, XXII—XXIII),— весь пафос сцены ему застилают лишние принижающие подробности, и к нашему удивлению Вяземский воспринимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года»⁷².

Конечно, Леонтьев совсем не так говорит об общем смысле книги Толстого, он не устает говорить о ее великом патриотическом содержании. Но о *подробностях*, их характере и их излишестве, он судит близко к Вяземскому. И многие его претензии тоже поражают нас как странные и почти капризные придирки. Но сквозь все эксцессы прихотливого вкуса, которые он знал за собой, Леонтьев *видит проблему* и открывает ее для последующего литературоведческого изучения. И то, как он ставит ее, объясняет нам психологическую и эстетическую реакцию Вяземского.

Критические приемы обнаружения «неваяния» изображенной эпохой в «Войне и мире» очень остроумны у Леонтьева, и эти приемы заглядывают в достаточно отдаленное будущее литературной теории. Так, в наше время, во второй половине XX века, явилось понятие интертекстуальности, представляющее каждый отдельный литературный текст отражением неуследимого множества других литературных текстов, вступающих, таким образом, с его создателем, автором в неподозреваемое этим последним соавторство. Пьер Безухов и князь Андрей у Толстого, размышляет Леонтьев, «не читали еще в начале этого века ни „Лишнего человека“, ни „Бедных людей“ и „Униженных“; не знали еще ни Онегина, ни Печорина, ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Ж. Занд, ни Гоголя» (VIII, 336); но все это знал уже автор «Войны и

мира», и все это — не влияние этих книг и этих имен, а все это умственное и психологическое содержание полувекового развития — вошло в его книгу и претворилось как в ее тематике-проблематике (например, своеобразное народничество позднего Пьера, его поклонение Каратаеву как идеологическая тема 60-х годов, ни о чем таком исторический Пьер, конечно, и подумать не мог), так и в стиле душевной жизни героев и формах авторского психического анализа. Текст «Войны и мира», как его увидел Леонтьев, — это интертекст всего им названного, как и не названного, литературного и философского материала, присутствующего в книге Толстого, конечно, не как материал, а как итог развития, преобразовавший сознание романиста. Исследователь наших дней говорит: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочсть это трудно, но возможно), — нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали»⁷³. Это трудности современной филологии, но таковы и трудности исторического писателя, как увидел Леонтьев Толстого: Толстому трудно забыть все то, что он читал, а Пьер не читал.

Но, «конечно, во всем есть известная мера (или, точнее сказать, есть мера вовсе неизвестная, но легко ощутимая); есть мера удаления психического и мера близости, благоприятная для полноты результата». Полноту результата представляет аксаковская «Семейная хроника», написанная в 1850-е годы о временах конца предшествовавшего столетия и являющаяся хронологическую, историческую дистанцию как положительную, «благоприятную» силу творчества. Потому что, «будь Сергей Тимофеевич человек только того времени и той среды», не узнай он Жуковского, Пушкина, Гоголя, Хомякова, Белинского, «он бы не смог написать „Семейную хронику“ так, как он написал ее: он написал бы ее хуже, б е с ц в е т н е е. Или, вернее, — он совсем бы не стал тогда писать о б э т о м, не нашел бы все это достаточно и н т е р е с н ы м»; «дух того времени и той среды» ждал «для воплощения в образах и звуках возбуждающих влияний позднейшего периода» (VIII, 326—327). Новое время ярче осветило прошедшее, но не преломило его столь сильно и не подменило его органического веяния своим современным, как это произошло в «Войне и мире». Очевидно, эта мера преломления и подмены зависела как от размера и мощи дара и творчества (более мощный дар в этом случае — более преломляющий дар), так и от органической принадлежности писателя к поколению и эпохе (у Аксакова — к «той» эпохе; новое время лишь помогло ее увидеть ярче). «Война и мир» и «Семейная хрони-

ка» — это в трактате Леонтьева не простое сопоставление, а парадигма, пример теоретический — как и два других центральных сопоставления «Войны и мира», строящие умственный сюжет критического этюда — с «Анной Карениной» и «Капитанской дочкой».

«Я сравниваю не Аксакова с Толстым; это совсем нейдет. Я сравниваю только „Семейную хронику“ и „Анну Каренину“ с „Войной и Миром“. Произведение с произведением, и то с одной только стороны. Я сравниваю веяние с невеянием» (VIII, 325).

Продолжим тему *подробностей*. Вопрос о подробностях расширяется у Леонтьева — это уже не только вопрос поэтики романов Толстого, но и вопрос об оценке пути всей русской литературы. К направлению ее развития в XIX веке автор относится чрезвычайно критически, и это прямо связано с его оценкой пути русской истории и даже всей современной истории вообще. Историческая поэтика Леонтьева и его философия истории говорят на одном языке; и эту последнюю он строит в эстетических терминах, историческим процессам дает эстетические характеристики.

В конце XV главы «Анализа, стиля и веяния» есть ключевое место, в котором леонтьевская эстетика химически слита с его исторической и политической философией и программой. Автор набрасывает выразительную картину духовного развития русского общества в границах тех самых эпох, какие сошлись в «Войне и мире». Решена картина в архитектурно-скульптурных терминах.

«Все в 12-м году, за исключением государственного патриотизма, было выражено в жизни русского общества побледнее, послабее, попроще и поплоще (не плохо, а плоско), так сказать, побарельефнее, чем в эпоху Крымской войны. К 50-м годам сила государственного патриотизма много понизилась, но все другие психические и умственные запасы общества возросли до-нельзя (...)

Все было в запасе, все было уже разнообразно и горельефно...

Нужны были только: воля и распространение; нужна была возможность вольнее расходовать эти разнообразные и огромные психические запасы...

Воля эта была дана. И теперь мы пожинаем и пшеницу, и плевелы, столь густо засеянные нами в 40-х и 50-х годах.

Во времена Кутузова и Аракчеева все было у нас с виду уже довольно пестро, но бледно; все было еще барельефно; ко времени Крымской войны — многое, почти все, выступило рельефнее, статуарнее на общегосударственном фоне; в 60-х и 70-х годах

все сорвалось с пьедестала, оторвалось от вековых стен прикрепления и помчалось к у д а-т о, смешавшись в борьбе и смятении!» (VIII, 340—341).

Что означают эти образы? Они говорят о психологическом содержании политического кризиса, какой претерпела страна в середине века, о потрясении здания и перестройке всей социальной архитектуры, об эмансипации общества и человеческой личности от государственного и сословного «прикрепления», с высвобождением при этом колоссальной умственной и психической энергии — процесс, который принял стремительный ход и бурные формы после Крымской войны и великих реформ. Справедливо будет заметить, что характеристика этого процесса у Леонтьева достаточно сложна и совсем не однолинейна: не может он не оценить тот духовный прирост и новую сложность и тонкость, какие явились в этом процессе эмансипации «психических и умственных запасов общества» и дали лучшие свои плоды в литературе: фантастическое творчество Гоголя, поэзия Фета, разлив толстовского анализа — обо всем этом с любованием говорит Леонтьев. И вообще он вполне признает особенную художественную силу русской реалистической школы, поставившую ее в XIX веке выше всех европейских литератур, о чем говорит он не без чувства национальной гордости: «западные литераторы только со времен Тургенева и Толстого стали изучать нас». Тем не менее он не отказывается от своих «критических жалоб» на эту же школу (VIII, 346—347), и они в этюде преобладают, и в целом суждение о школе оказывается очень крутым. В художественной критике, таким образом, то же, что в леонтьевской философии истории: противостояние, героическое по-своему, фаталистически воспринимаемому и признаваемому при этом объективно-неуклонным процессу развития.

Речь идет, конечно, о сквозной теме этюда — жестокой критике «общерусского стиля», родоначальника которого Леонтьев видел в Гоголе и пошедшую от него и распространившуюся на всю словесность манеру именовал «гоголевщиной», а сущность ее усматривал в культе подробностей: «на в о р о ч е н о подробностей» — это отзыв о раннем Толстом. В том же письме (А. Александрову, 9 ноября 1887) он следующим образом определял объект своего эстетического неприятия: «против влияния „шершавой“ формы и кропотливого духа» современных писателей⁷⁴. Форма и дух здесь связаны тесно: «кропотливый дух» — это дух анализа, возобладавший в послегоголевской литературе, и порождает он «шершавую форму» — отвращающую Леонтьева психологиче-

скую и вещественную детализацию, в которой отражается неприятная для него неизящная новая русская действительность. Выражается же в этом «всероссийском ковырянии» — для описания этих явлений он не жалеет острых и грубых слов — выражается, в конечном счете, совершающееся в русской жизни крушение основ, разложение общественно-государственного уклада (твердой социальной, государственной и бытовой «формы») императорской и дворянской России в пореформенную эпоху. Здесь уместно сослаться на чрезвычайно оригинальное теоретическое определение *формы* у Леонтьева, центральное в его морфологии культурно-исторических организмов:

«Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбежаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет.

Шарообразная или эллиптическая форма, которую принимает жидкость при некоторых условиях, есть форма, есть деспотизм внутренней идеи.

Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь само собою, кристаллизоваться призмами, другим октаэдрами и т. п.

Иначе они не смеют, иначе они гибнут, разлагаются.

Растительная и животная морфология есть также не что иное, как наука о том, как оливка не смеет стать дубом, как дуб не смеет стать пальмой и т. д.; им с зерна представлено иметь такие, а не другие листья, такие, а не другие цветы и плоды» (V, 197—198).

По аналогии с этой естественной морфологией это понятие формы распространяется далее на политические и культурные «организмы»: «внутренняя идея держит крепко общественный материал в своих организующих, деспотических объятиях и ограничивает его разбегающиеся, расторгающие стремления» (V, 198—199).

Похоже, однако, что теория образуется здесь обратным путем: политическая терминология и авторитарный язык уже главенствуют в описаниях органической морфологии, они и служат моделью образования общего понятия формы и распространяются на органический мир, который описывается в терминах политического порядка и надеется психологией подчинения и смирения.

Эту леонтьевскую теорию формы надо было вспомнить, говоря об «Анализе, стиле и веянии». Все это близко у Леонтьева — органическая природа, политика и эстетика, а эстетическое понятие формы универсально относится как к биологическим, историческим, полити-

ческим и культурным организмам, так и к художественной форме в искусстве. Если мы теперь возвратимся к художественно-исторической картине в XV главе критического этюда, то увидим, что здесь как раз для Леонтьева совершается катастрофическое нарушение установленного им закона формы: государственная форма слабеет и распадается, и «материя разбегается». Нечто подобное, эквивалентное наблюдается в русской словесности: нарастающая детализация, эмансипация подробностей, предметных, физических и душевных, психологических,— это ведь тоже материя разбегается, и для Леонтьева это то же, что всякая прочая эмансипация. Новое, сложное и богатое — Леонтьев знает это,— но в динамической своей тенденции разрушительное, в глазах его, веяние, с немалыми историческими последствиями. Автор критического этюда довольно зорко видел процессы. Известно крылатое слово Бердяева о «духах русской революции», высказанное по адресу наших писателей и имеющее в виду как «духов», которых они обнаружили в русской жизни, так и тех, которых они своим творчеством к жизни вызвали. Леонтьев-критик это «веяние» улавливал в эволюции литературных форм и «приемов». Он был одним из источников той популярной сейчас, в конце двадцатого века, мысли, что большая русская литература отвечает за то, что потом случилось в русской истории. В воспоминаниях он рассказывал, как был изумлен в молодости, услышав от Тургенева мнение Герцена о Гоголе как «бессознательном революционере», понятое им как указание на «тот род влияния, который, между прочим, могут иметь сочинения Гоголя, независимо от собственной воли автора и неожиданно для его сознания» (IX, 108). Но позднее сам развил эту мысль, придав ей собственный поворот: «Сначала Гоголь приемами, а революционеры позднее и настроением точно будто атрофировали, заморозили нас, подстригли нам крылья...» («Моя литературная судьба»⁷⁵). Не будет натяжкой сказать, что Леонтьев с чуткостью сейсмографа улавливал «духов русской революции» в величайших русских писателях, в энергии стиля Гоголя, Достоевского, Толстого. *Приемы* он чувствовал как *энергии*, чреватые историческим действием, остро чувствовал эту собаку, зарытую в стиле, психологию формы.

Вот таким историческим порохом пахнут стилистические замечания в книге «Анализ, стиль и веяние»; таково давление исторических сил, напряжение философских тем, ощущаемое за воздвигнутой здесь плотиной эстетической критики. Метафора плотины принадлежит Б. Грифцову: «Леонтьев ограничивается только формальным анали-

зом, все детали которого отчеканены. Но впечатление остается такое, что этот формальный и в своей точности достоверный вывод — только плотина, сдерживающая временно поток дальнейших метафизичнейших вопросов и следствий (<...>) И как прекрасно это зрелище сдерживаемых следствий, ограничиваемого, но в каждый момент могущего возникнуть метафизического полета»⁷⁶.

Хорошо известна дневниковая запись молодого Толстого (1 ноября 1853): «Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»⁷⁷.

Нам хорошо известна эта мысль Толстого, но ведь Леонтьеву она не могла быть известна, Толстой не публиковал своих дневников. А между тем с этой в точности точки зрения проводит Леонтьев в этюде свое сопоставление «Войны и мира» и «Капитанской дочки». С этой точки зрения, но контрастно вывернутой, потому что он делает заключение в пользу, так сказать, «Капитанской дочки». Хороший пример к не существующей еще исторической поэтике русской литературы — потому что Толстой судит прозу Пушкина *исторически* — как уже *старую*. Старую менее, чем через двадцать лет литературной истории, эволюции, приведшей к нему, Толстому, и его новым принципам и иной поэтике. Литературное, читательское впечатление молодого Толстого при чтении «Капитанской дочки» — впечатление историческое, и в его замечании кроется перспектива, просекающая весь XIX век, его прозу. Леонтьев несколько десятилетий спустя судит на ту же тему уже ретроспективно; он судит иначе, но в ту же точку и в тех же понятиях; так критик-теоретик встречается с художником, и оба не знают об этой встрече, чем подтверждается заключение теоретика уже нашего времени о том, что слово настоящей теории «оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии»⁷⁸.

В замечании молодого Толстого — перспектива, в суждении старого Леонтьева — ретроспектива, и все оценки обратны — но оценки того же самого, тех же явлений, тех же процессов, и в тех же почти что терминах. Проза Пушкина стара — не чем-нибудь, а манерой изложения, — Леонтьев строит картину «старинной манеры повествования», образец которой — Пушкин, и «нынешней», состоящей в том, что «наворочено подробностей», — ответ Толстому (нерассчитанный, конечно, нечаянный), находившему новый художественный интерес не только не в «интересе событий», но даже не чувства, но — *подробностей* чувств-

ва. Ответ в ту же точку. Повести Пушкина *голы*, на языке молодого Толстого, на языке же Леонтьева они — образец благородной *бледности*, акварельный прием, не жирное масло гоголевского и послегоголевского реализма. «Капитанская дочка» становится для Леонтьева мерой того, как можно было бы написать — *как Пушкин бы написал* — «Войну и мир» в согласии с духом той прежней эпохи. (Если еще раз вспомнить Вяземского — он тоже уже приводил «Капитанскую дочку» в пример «Войне и миру» — как такое «соприкосновение истории с романом», которое «не дурачит и не позорит историю»⁷⁹. «Война и мир», как мы помним, по Вяземскому, принижает, «позорит»).

Итак, «Война и мир» Пушкина⁸⁰ — р е т р о с п е к т и в н а я м е ч т а (VIII, 328), теоретическая утопия очень в духе Леонтьева. Утопия, ведущая в одном направлении к перспективным темам будущей филологии, в другом направлении — к постоянным, все тем же темам леонтьевской политической философии.

«Старинная манера повествования» («Капитанская дочка» — ее образец) описана так: «побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц» (VIII, 322). Она характеризуется, следовательно, преобладанием авторского рассказа, в отличие от нынешней «сценичности» изображения. Где «прежний» автор рассказывал: «Ее позвали пить чай» — «нынешний» вводит прямую речь: «— Барышня, пожалуйста чай кушать» (VIII, 320). Леонтьев — изобретательный мастер подобных грубых примеров, выразительных и утрированно-наглядных, чисто теоретических парадигм. Предваряя интересы будущей поэтики, он очень внимателен к различию авторской речи и речи героев: «Не только от действий и речей героев, но и от речей самого автора» веет в аксаковской «Семейной хронике» простой и спокойной эпохой, тогда как не только в «Анне Карениной», но и в «Войне и мире» — современной взволнованной сложностью (VIII, 327). Авторская речь как предмет особого внимания — именно в ней, в рассказе автора звучит «общепсихическая музыка» всего произведения, она — средоточие того, что можно назвать точкой зрения произведения; а понятие точки зрения, мы помним, интересовало Леонтьева уже в ранней статье о рассказах Марко Вовчка и затем уточнялось в этюде: не только «что» и «как», но и «кем» рассказано — «самим ли автором, напр., или человеком того времени» и т. д. (VIII, 245).

Если вспомнить теперь еще раз картину, очерченную в XV главе критического этюда, то можно увидеть, что в литературной речи, в

сфере повествования происходит как будто нечто подобное совершившемуся в общественной жизни: «горельефное» обособление героев от автора, с обособлением прямой речи и диалога от авторского повествования, а также с обособлением составляющих «окружение» и «кругозор» героев (пользуясь терминами эстетики М. М. Бахтина) разнообразных и многочисленных подробностей, физических и психологических. Исторический и художественный ряды у Леонтьева, что называется, изоморфны. Что такое речь *выпуклая*, «махровая», о какой он говорил еще в поворотном в нашей истории 1861 году, как не близкое соответствие более позднему скульптурному описанию той самой эпохи? Диалог «рельефно» и «выпукло» выступает на фоне авторской речи и «отрывается» от нее, подобно тому как в картине общественного процесса аналогично описанные события совершаются «на общегосударственном фоне». Если же чисто филологически ориентировать все эти наблюдения, то они фиксируют реальный процесс немалого усложнения структуры повествования в литературе эпохи, с повышением роли «чужой речи» в разнообразных формах (процессы, исследованные затем в работах М. М. Бахтина⁸¹): в самой структуре прозы «материя разбегается», возникает размежевание и сложное соотношение точек зрения в составе самой авторской речи. Одновременно можно видеть в этом параллелизме литературно-художественного и историко-социального начатки и пробы будущей *социологии стиля*.

Наконец: «Война и мир» и «Анна Каренина» — сопоставление, служащее опорой трактату. Тема сопоставления та же — веяние или невеяние. Один роман исторический, другой современный, по существу же — по «анализу, стилю и веянию» — они современные оба. Оба дышат той же самой *современной взволнованной сложностью*. Это смущает Леонтьева несоответствием в исторической эпопее и восхищает в романе. Но и смущение такого ценителя-критика многого стоит. Леонтьевские критические принципы состояли в том, что он хотел быть одновременно и беспристрастно объективным и пристрастно субъективным («быть может, даже и до некоторой „идиосинкразии“ или капризности» — VIII, 222). Только яркая субъективность способна стать «критическим ясновидением» (каким, несомненно, он считал свой «Анализ»). В то же время в письмах, сопровождавших работу над сочинением, видны и сомнения, которые вызывала у автора крайняя субъективность его эстетического суда: «Без ошибок нельзя, — пусть будут ошибки; но если вообще не дышит истиной, а только какой-то гастрономический и слишком оригинальный бред...»⁸² Это доволь-

но метко сказано о собственном сочинении, которое мы и читаем с этим двойственным впечатлением перемешанности «гастрономического бреда» с дыханием истины. Притом не так-то просто и разделить их в причудливой ткани леонтьевского анализа: в несправедливых и, кажется, вздорных претензиях вкуса кроется точное объективное наблюдение. Как нам не изумляться, когда замечательнейшие места в «Войне и мире», такие как фантазирование капитана Тушина на батарее или грезы Пети Ростова в ночь накануне гибели, как и великое множество неиссякаемых психологических и физических замечаний повествователя, называемых критиком «подглядываниями», — когда все эти места объявлены прекрасными, но лишними, чрезмерными, «избыточными» («до тяжеловесности даже неиссякаемые подробности» — VIII, 239), потому что, как правило, они не связаны прямо с ходом действия и «ни к чему не ведут». Но и столь странное непонимание у Леонтьева — непонимание особого рода, можно сказать, парадоксально-проницательное, что становится очевидно в том самом центральном в этюде сопоставлении «Войны и мира» с «Анной Карениной». Во втором романе Толстого душевный анализ более органически связан с «ходом дела», с действиями героев и сюжетом романа, «крепкая сеть внутренней психической связи» здесь значительно напряженнее (VIII, 285, 294). Но ведь это точное наблюдение, которое будут потом развивать исследователи Толстого: во втором романе гораздо теснее связаны каждое душевное движение с неминуемым следствием, из него вытекающим. Один пример, рассмотренный Леонтьевым, бросает свет на те возможности теоретического развития, которые крылись в его наблюдении.

Пример такой: Леонтьев единственный обратил внимание на ту подробность, что Вронский, уезжая от Анны на скачки и садясь в коляску, залюбовался на мгновение «переливающимися столбами толкачиков-мошек, вившихся над потными лошадьми» (ч. 2, XXIV). «Вронский вовсе не мечтатель; он ничуть не расположен долго задумываться о ч е м-т о, рассеиваться ч е м-т о и т. д. Он спешит, к тому же, на скачку. И вдруг он, вместо того, чтобы просто сесть в экипаж, засматривается на „мошек, толкущихся на солнце!“ Признаюсь, что, читая это в первый раз, я подумал, что это одна из тех описательных замечаний Толстого, которые ни к чему не ведут, анализ для анализа, заметка для заметки» (VIII, 252). Однако, читая дальше, Леонтьев понял оправданность этой заметки и дал очень тонкое объяснение. Только что Вронскому Анна сказала о своей беременности, с которой в их связь

входит что-то очень серьезное. Вронский растревожен, и эта взволнованность входит, рассеивая и размагничивая, в напряжение, уже бывшее в нем перед спортивной борьбой. Столь необычное для него состояние это сказывается как в «расположении не совсем во-время засмотреться на мошек», так и скоро в неловком движении, которым на скачках он переломит спину любимой лошади.

Огромному множеству подобных «заметок» в «Войне и мире» Леонтьев не находит оправдания. Но и в самом деле там подобное наблюдение выглядит более самодовлеющим и свободным, в самом деле *избыточным*; но самая эта избыточность наблюдения, не переходящего в прямое действие, точно отмеченная Леонтьевым, пусть и не принятая, — она отвечает духу *эпоса*, воссоздавая в каждый момент атмосферу широкого и полного бытия. Повествовательные «претыкания» в «Войне и мире» сродни эпической ретардации. Не то во втором романе: Леонтьев, не формулируя это так, но чутко фиксирует переход от эпического состояния мира в «Войне и мире» к *трагической* логике действия в «Анне Карениной». Рассеянность Вронского поведет к катастрофе на скачках, а последняя — к решающему повороту в отношениях главных лиц; так миг отвлечения и рассеянности, этот миг несвойственного Вронскому *эстетического созерцания* вплетается в «крепкую сеть внутренней психической связи», порождающей *роковой*, неминуемый ход событий. «Одно слово, сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, отзывается действием в последующей; одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе незаметное, изображенное автором в каком-нибудь месте, одна мысль, блеснувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные последствия в будущем» — так еще за десять лет до «Анализа, стиля и веяния» в очерке памяти оптинского монаха Климента Зедегергольма описывал Леонтьев эту гораздо более напряженную, роковую, трагическую сцепленность чувств и мыслей с действием во втором романе Толстого⁸³.

Таковы богатые смыслом странности леонтьевского этюда; есть и иные странности, уже не имеющие, кажется, за собой объективного оправдания. Мы говорили выше о пестрой ткани его анализа, отмеченной переборами: политические резоны автора прямо и грубо вмешиваются в художественную оценку (хотя он и объявил ее свободной от идеологического пристрастия), порождая весьма характерные аберрации критического зрения (таков Леонтьев: рядом с критическим ясновидением — аберрации); тогда политически созвучный Болеслав Маркевич ставится рядом со Львом Толстым, оттесняя нелюбимого

«неизящного» Достоевского, и тогда нам навязывается идеализация Вронского; это с одной стороны, если речь идет об «Анне Карениной», а с другой — автору романа приписывается «отвращение» к художнику Михайлову как человеку «среднего» круга — исходя из тезиса, что поэт не может любить «среднего человека» и все поэты эстетически презирали его (VIII, 96—97). У Леонтьева есть в одном месте замечание о «придирке прогрессивной тенденции» (речь идет о «Дикарке» Соловьева-Островского — VIII, 104); можно в подобных случаях говорить о придирке реакционной тенденции самого Леонтьева. Если, таким образом, художник-демократ Михайлов унижен за счет критика, приписавшего свою социальную антипатию автору, то с другой стороны точно так же возвышен за счет критика Вронский. Леонтьев, мы знаем, практиковал и критику прямо публицистическую, но стремился ее отделять от критики эстетической. Но и в самом «Анализе» мог ли он их совсем разделить? И «Анализ» ведь открывается тем самым неслыханным тезисом о предпочтении графа Вронского графу Толстому, героя — автору. Он обличал Добролюбова за произвол его «реальной критики» — но чем у него самого не «реальная критика» тоже с противоположных позиций? С точки зрения этой его «реальной критики» высказывание о двух графах можно понять, но как быть с Вронским в романе? Но и его Леонтьеву хочется привести в соответствие со своей программой, и ему нужны для этого эстетическая натяжка и стилизация. «Лица, как Вронский... — отозвался о нем Достоевский, — конечно, любопытны, чтоб знать их тип, но очень однообразны и сословны»⁸⁴. Однако Леонтьеву и надо именно идеализировать во Вронском эту сословность как принцип; но с эстетической оценкой это не вяжется. Лучше всех говорил об этом тогда же Розанов: «эстетического-то ничего во Вронском и нет». Сам Леонтьев был упорный искатель, «до преступности в исканиях», и этим в родстве с Раскольниковым и Левиным, но никак не со Вронским, поэтому сочинения его «похожи на страстное письмо с неверно написанным на конверте адресом». «Ну, ввести бы Леонтьева в целый эскадрон Вронских, или факультет Левиных, Раскольниковых. К Вронским, в их залу, Конст. Никол. Л-в вошел бы с азартом восхищения, почти неся букеты из белых роз. Но кончились приветствия... все усаживаются или так бродят по залу или казарме. Скучно Константину Николаевичу. Никто не понимает ни его „триединого процесса“ (...) а просто танцуют и едят бутерброды. Л-ву просто тут нечего делать; и, задыхаясь, в конце концов он бросился бы вон. В залу или, пожалуй, в студенческую „столовую“ он

вошел бы, пожимая плечами и аристократически морщась: все в плéдах Раскольниковы, Разумихины, Левины. Он оборвал бы и был бы оборван (в речи), но понимаемый и понимая. Он заспорил бы и, незаметно, г о д ы бы prospорил, не сучая здесь, найдя бы учеников или учителей...»⁸⁵

Так спорил Леонтьев при встречах с самим Толстым, которого, как и его Левина, осуждал за «искания». Восторгался художественным гением, а «старому безбожнику» возглашал «анафему» (Розанову 13 июня 1891⁸⁶)—одновременно. В феврале 1890 г., как раз когда был закончен «Анализ», Толстой встречался с Леонтьевым в Оптиной и записал в дневнике: «Прекрасно беседовали. Он сказал: вы безнадежны. Я сказал ему: а вы надежны. Это выражает вполне наше отношение к вере»⁸⁷. О статьях же Леонтьева Толстой так отзывался: «он в них все точно стекла выбивает; но такие выбиватели стекол, как он, мне нравятся». Оба были порядочными выбивателями стекол.

У сочинения «о романах гр. Л. Н. Толстого» отдельная от остальных леонтьевских сочинений судьба. В долгие советские годы благодаря ему единственному имя автора сохранялось как-то в академическом (более или менее) литературоведении. При этом оно в основном проходило именно как сочинение «о романах гр. Л. Н. Толстого». В толстоведении оно признается классическим. Что же до общего литературоведения, его интерес к эстетическому трактату Леонтьева все еще предварителен. Между тем сочинение это—из нашей ранней филологической классики; но заглядывает при этом достаточно далеко и в будущую теорию. Теоретических перспектив, в нем скрывающихся, мы и хотели отчасти коснуться. Психологических и социологических аспектов эстетики, завязок будущей поэтики и поэтики исторической. Все это было теоретической новостью в нарождавшемся отечественном литературоведении, да и до наших пор проблемы открытые. Еще одну идею весьма интересную и почти никем не продуманную после Леонтьева мы не отметили—идею «точки насыщения» художественного стиля. У Леонтьева идея эта возникает в связи с его особенным интересом к народным рассказам Толстого.

Третьим, после двух романов, событием творчества Толстого стали для Леонтьева его народные рассказы. Это для Леонтьева и его эсте-

тики дорогое событие. Вероятно, ни о чем другом в окружавшей его современной литературе он не судил с таким восхищением. Но при этом — и здесь весь Леонтьев — его отношение к дорогому событию оказалось двойственным, и не просто двойственным, но прямо раздвоенным. Это — высшая оценка художественных достоинств рассказов и решительное осуждение их религиозно-нравственного «духа» и направления. Леонтьевские «ножницы», нигде так не сказавшиеся, как в оценке народных рассказов.

Эта новая страница искусства Толстого и наводит критика-исследователя на идею «точки насыщения»: русская реалистическая школа, как ее видит автор критического этюда, на предельно-высшем уровне исчерпала себя в романах Толстого.

«Его на этом поприще превзойти невозможно, ибо всякая художественная школа имеет, как и все в природе, свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых идти нельзя.

Это до того верно, что и сам гр. Толстой после „Анны Карениной“ почувствовал потребность выйти на другую дорогу — на путь своих народных рассказов и на путь моральной проповеди» (VIII, 232).

«Это многозначительный признак времени!» — заключает с надеждой Леонтьев (VIII, 234). Новая «другая дорога» обожаемого писателя дорога ему как созревшая в самых недрах стиля Толстого *художественная реакция* на те самые реалистические излишества, против которых он написал свой этюд; как поворот «к высокой несложности изображения», который ведь он прогнозировал еще до первых «новых рассказов» Толстого, формулируя эту надежду в письме Н. Н. Страхову 12 марта 1870, в котором уже он сетует (откликаясь на статью адресата письма о «Войне и мире») на реалистическую «до крайнего предела» форму великого романа⁸⁸.

Не забудем при этом, что идея точки насыщения у Леонтьева, как и его теория формы, — эстетическая и историческая (и политическая) одновременно; во всех подобных случаях, как и в теории формы, у него заметен примат и даже диктат политической точки зрения; однако ведь, если с другой стороны, эстетическая доминанта правит в событиях исторических и политических. Точка насыщения есть некая кульминация леонтьевской исторической морфологии, это точка поворота в «естественных» историко-политико-эстетических циклах; в окружающей же буржуазно-эгалитарной современности он ждет и надеется на такую «точку исторического насыщения равенством и свободой» (VI, 193). «Во всем есть точка насыщения и после этой точки, после этого

предела — реакция» (VII, 366). Вот такой *реакцией* в леонтьевской полноте значений этого слова для него и стал новый стиль народных рассказов Толстого после разгула аналитического расщепления формы в великих романах, величие которых он признавал, но в эксцессах их стиля находил опасное соответствие тем опасным процессам распада, которые наблюдал в современной России.

Форма, точка насыщения, реакция — леонтьевские ключевые слова; ключевые слова его исторической философии, его политики и его эстетики; и неизвестным каким-то образом он умел и сливать эстетику и политику, и разделять, разводив их в этих словах и по линии этих слов.

Идею точки насыщения — как идею морфологическую, но вне ее исторических и политических соответствий, вне большого контекста и общих связей леонтьевской мысли — подхватит три десятилетия спустя Б. Эйхенбаум; книга Леонтьева для него — *единственная*, дающая новый взгляд — не только на одного Толстого — и помогающая «освободить Толстого от историков литературы». «Есть только одна книга, удивительно свободная по духу и почему-то забытая — единственная во всей литературе о Толстом, которая говорит о самом нужном и говорит сильно, ярко»⁸⁹. Мы сказали выше, что идея точки насыщения художественного стиля почти никем не была продумана после Леонтьева; почти — кроме Эйхенбаума 1919 года, которым она *подхвачена* и развита в собственном направлении: так называемые кризисы Толстого пора перестать объяснять по старинке, как «историки литературы» их объясняют — изменением общественных обстоятельств и идеологических настроений писателя. Не Толстой, а само искусство переживало кризис и требовало после реализма и психологизма смены форм и «приемов»; ее и дал поворот Толстого к моральной публицистике как новой форме его *искусства*. «Он стал „моралистом“ только потому, что был художником»⁹⁰. Этот взгляд на толстовскую «проповедь» как на инобытие Толстого-художника, иную область его *художественной* работы — это было открытием Эйхенбаума, и леонтьевская «точка насыщения» очень ему помогала обосновать этот взгляд и, шире, — картину имманентной эволюции литературных форм и приемов как истинную историю литературы. «Вопрос поставлен с замечательной остротой. Искусство взято не в робком, хилом понимании наших историков литературы, а в действительном, глубоком его значении. Пресловутая „двойственность“ Толстого совершенно стухевалась»⁹¹.

Это вновь о книге Леонтьева — и по достоинству. Но — «пресловутая „двойственность“»: разве не прямо о ней говорится на той же стра-

нице книги, с которой цитирует Эйхенбаум? Мы, говорит Леонтьев, «имеем право различать: его м о р а л ь н у ю п р о п о в е д ь от его новых м е л к и х р а с с к а з о в; его *несчастную* попытку „исправить“ христианство (...) от его *счастливой* мысли изменить совершенно м а - н е р у повествований своих» (VIII, 232).

Леонтьев как раз усиленно *различает* два новые направления, в которых пошел Толстой, хотя и видит *одновременность* этих двух поворотов, идейного и художественного, но совершенно различно два поворота эти оценивает. Более того: он усиленно различает и в самом этом новом искусстве, в самых этих «мелких рассказах» — «чисто художественную» их сторону и то «новое христианство», которому служит это самое их искусство. Так что и самым народным рассказам Толстого он выносит две совершенно различных оценки, при этом, следуя декларированным принципам своей эстетической критики, стремится эти две оценки развести; уже говорилось об этом выше: для выражения антагонизма оценок у Леонтьева разработаны два отдельные русла, словно два жанра критики — эстетической и публицистической. Вновь на той же странице этюда об этом сказано открыто: «нравственное направление» рассказов «стоит вне вопросов художественной критики», и Леонтьев себя считает вправе поэтому совершенно оставить его в стороне в своем эстетическом этюде, чему и служит сооруженная здесь «плотина». Зато *идеологической* оценке этого направления в рассказе «Чем люди живы» он еще прежде этюда посвятил отдельную большую статью — «Страх Божий и любовь к человечеству» (1882). И вот — раздвоенность оценки в этой статье принципиальная и прямо кричащая: рассказ Толстого столь же заслуживает осуждения с точки зрения религиозно-догматической, сколь он достоин высшего одобрения в отношении художественном. Но столь кричащее противоречие требует теоретического решения, и то, которое предлагает Леонтьев, наводит нас опять на «странное сближение».

А именно: он решает вопрос в выражениях, напоминающих нечто знакомое тем из нас, кто помнит еще марксистские схоластические дискуссии о «мировоззрении и творчестве» наших уже XX века 30—40-х годов; и Леонтьев мог бы получить привет от Фридриха Энгельса, одновременно, в те же 80-е годы, утверждавшего на примере Бальзака, что реализм в литературе «проявляется даже независимо от взглядов автора»⁹² (письмо Энгельса М. Гаркнесс и ввергло марксистскую эстетику в упомянутую дискуссию). Неожиданно близко к тому леонтьевское решение таково, что художественная сила Толстого дей-

ствуется и совершенствуется независимо от его еретического уклонения в христианстве — и не только независимо, но и *вопреки* ему: даже это слово употребляет Леонтьев (VIII, 169), которое будет в таком ходу в тех самых дискуссиях (когда будут спорить, можно ли Энгельса так толковать, что Бальзак реалист вопреки своим политическим идеалам, и возникнут благодаристы и вопрекисты как новое явление остроко-нечников и тупоконечников Свифта). «Логическое самосознание» и «христианское мышление» Толстого несоразмерны «изыществу и силе его полунечаянного творчества», «повесть — правильное его тенденции», «гениальный повествователь в нем выручил на этот раз весьма несовершенного христианского мыслителя» (VIII, 167—168). Все это как-то похоже на что-то. Однако и в самом деле он фиксирует теоретическую проблему, над которой недаром, хоть и уродливо, бился, и он делает (уже в позднейшем трактате) радикальный вывод: перемена художественной манеры Толстого в народных рассказах, отрадная для эстетика-критика, «совершилась даже вовсе независимо от нравственного направления этих мелких рассказов» (VIII, 232—233). Этот вывод позволяет по-леонтьевски разделить оценки и принять совершенное артистическое творение, отвергнув его идейное наполнение.

Это «вовсе независимо» и подхватит затем Б. Эйхенбаум, но в совершенном отвлечении от *ненужной* для его теоретической цели всей полноты, всей связи леонтьевской мысли и его художественно-идеологического анализа, от его мыслительного контекста (возможно, статья «Страх Божий и любовь к человечеству» при этом не в поле зрения Эйхенбаума, а если и в поле зрения, — она не нужна); от того леонтьевского контекста, который так парадоксально мог повести потом не только к формальной школе, но и к марксистским дискуссиям.

Но Леонтьев на этом не остановится — на том, чтобы разделить, одно принять, а другое отвергнуть: презумпция независимой формы позволяет представить ее соединенной с другим содержанием, причем последнее представляется в двух вариантах — либо более ортодоксально-«правильным» религиозно, либо же — вдруг — «вовсе безнравственным, языческим, грешным, сладострастным... и т. д.» (VIII, 233). Заметим, что то и другое столь разное «содержание» он представляет как внутренне себе понятное, в противоположность «чистой этике» в моральной проповеди и тех же рассказах Толстого; как писал он А. Александрову (24 июля 1887): «Из человека с широко и разносторонне развитым воображением только поэзия религии может вытра-

вить поэзию изящной безнравственности...»⁹³ Но все-таки артистические шедевры Толстого он хотел бы насытить «поэзией религии» в ортодоксально-правильном виде; и тут приходит черед *исправлений*, какие очень любит Леонтьев: он хотел бы исправить по своему — как идеологически, так и художественно — даже великие и совершенные произведения; например, такова впечатляющая программа мысленного отцеживания ненужной «гуши» — лишних подробностей — в характерах и стилистике «сквозь особый род умственного ф и л ь т р а» — не где-нибудь, а в «Войне и мире» (VIII, 348). В народных рассказах он, напротив, хотел бы исправить идеологию, сохранив форму, — переменял бы толстовские эпитафии (все про любовь из послания Иоанна и ни одного про страх Божий) или прибавил бы после вольного разговора Семена и Матрены о богатом барине, что ангел опять почувствовал в избе зловоние греха (VIII, 171). С неделимой целостностью рассказа, «простоты и сжатости формы», новой для стиля Толстого, и нового содержания его мысли, он мог уже не считаться, как и с несомненным историко-литературным фактом неслучайности одновременного поворота Толстого к народным рассказам и к новому христианству. Леонтьев исповедовал благодетельное насилие в делах политических, и в художественной критике насильственное перетолкование произведений также было для него естественной операцией.

Более всего хотел бы он исправить Достоевского — как эстетически, так и идеологически. Но — «Леонтьев и Достоевский» — предмет отдельной статьи.

1 9 9 0, 1 9 9 8

P.S. Заметки к теме «Леонтьев и Фет»

Возможна ли такая тема? И если возможна, то в чем ее отношение к теме о Леонтьеве — литературном критике и теоретике? Законно ли такое приложение к статье на эту последнюю тему? Или, как любил говорить Леонтьев, «это совсем нейдет»? В оправдание можно указать на статью Фета о стихотворениях Тютчева, напечатанную в 1859 г. в «Русском слове». Выше она была лишь упомянута в связи с двумя леонтьевскими критическими статьями начала 60-х годов; более близкое

сопоставление и сближение принципов и самых критических приемов двух авторов, принципов и приемов, весьма необычных по тем временам, было отложено на конец предлагаемого постскриптума. Но достаточно ли такого сближения на не очень широком все-таки основании их единичных ранних литературно-критических выступлений для постановки темы более широкой? В их позднюю пору было, однако, между ними и прямое сближение — обращение Леонтьева к Фету с чем-то вроде открытого письма в печати в 1889 г. по поводу юбилея 50-летия литературной деятельности Фета, того, о котором поэт в стихотворении «На пятидесятилетие Музы» сказал: «Нас отпевают» — а между тем необычайно ревностно это событие переживал. «Письмо» Леонтьева на самом деле — весьма характерное для него парадоксальное высказывание неопределенного литературного рода, совмещающее признаки текстов общественно-публицистического, литературно-критического и прямо художественного. Это тоже «нечто в роде личной исповеди эстетического содержания» — как будет вскоре он определять жанр своего «Анализа, стиля и веяния» (VIII, 227), за который возьмется там же, в Оптиной пустыни, в том же году. И вот леонтьевское письмо откроет такой спектр сближений, что само по себе оно и служит обоснованием темы «Леонтьев и Фет». По мотивам письма и мы позволим себе лишь наметить несколько предварительных пунктов к теме.

Письмо по-леонтьевски называется — «Не кстати и кстати». И, кажется, к Фету как таковому оно имеет малое отношение. Это обычное леонтьевское широкое размышление «по поводу», в котором он *не кстати* уносится мыслью в своем направлении далеко, так что даже спохватывается: «Я сокращаю мою речь; обрубаю ветви у древа моей фантастической мысли» (VII, 489). О чем, однако, эта мысль? Юбилей поэта дает автору письма благодатный повод поговорить широко о *красоте* — что, конечно, неудивительно, зная поэзию Фета. Но вот поворот, в котором автор ведет разговор на эту тему, весьма по-леонтьевски своеобразен и даже как бы анекдотичен, чудаковат во всяком случае. А именно: Леонтьев пишет из Оптиной и не может прибыть на фетовский юбилей; и он задается вопросом, что бы он делал, если бы мог, потому что, чтобы явиться на торжество, он должен был бы облачиться в черный фрак, что означало бы для него измену своим не только вкусам, но убеждениям. Поводом для письма и служит мысль о *пластических формах* современных празднеств и современной литературной славы, которые очень ему не нравятся эстетически и философски.

«Вошел маститый юбиляр во фраке и белом галстухе!» Это центральная сатирическая фраза письма. Леонтьев вычитал ее еще раньше и «эстетически ужаснулся» ей в газетном описании юбилея А. Н. Майкова⁹⁴, и вот теперь он представляет ту же картину на чествовании Фета.

Всякий читавший Леонтьева знает, сколь исключительно его внимание к одежде, костюмам как образам *исторической эстетики*, как он ее называл, *пластическим символам идеалов*. В качестве такового *пиджак* был символом идеала среднего европейца и признаком «пластического искажения образа человеческого» в демократизируемой современности (VII, 486). И не только пиджак, но даже и черный фрак.

Леонтьев всю человеческую историю видит сквозь этот символ: «и людям, начавшим свою земную карьеру в детской простоте звериных шкур и фиговых листьев,— придется кончать ее в старческом упрощении фраков и пиджаков» (VII, 492). Это серьезный взгляд на историю, дающий даже переключение в план Священной истории, если не забывать об исходных символах всей истории человечества в результате события грехопадения — первых опоясаниях (фиговых листьях) и «кожаных ризах» (мы позволим себе сослаться здесь на другую нашу статью на тему — «История литературы *sub specie* Священной истории», — в которой, в частности, говорилось о том, как Гоголь в «Шинели» сумел в одной фразе охватить «весь путь заблуждения человека — от фигового листка и кожаных риз до европейского фрака „наваринского пламени с дымом“» — см. с. 129 настоящей книги). В тех же пределах и тех же предметных символах вскоре после письма Леонтьева Фету будет и Владимир Соловьев строить свою метафизику истории, когда заметит при обосновании *стыда* как первичного истока нравственности, что, в сравнении с нынешними туземцами, у которых фиговый лист сохраняется в качестве основной одежды, «с большею основательностью можно отрицать существенное значение одежды у европейского фрака»⁹⁵.

Далее — от пиджака и фрака Леонтьев восходит по ступеням своей эстетики к таким картинам-антитезам, как *взвод кавалергардов* — как явление красоты еще возможной и в нынешнее время (припоминая здесь и прежнего молодого кирасира Фета) — и заседание профессоров, ученый совет, научная конференция как картина пластически безобразной современности. Надо заметить кстати, что этой ноте леонтьевской эстетики — красота и сила в их единстве, сильный физиологический идеал, которому стал поклоняться Леонтьев с конца 50-х годов, изживая в себе комплекс лишнего человека, тургеневского ге-

роя, которым страдал в молодости,—ей не так чужды и иные наши умы, художественные в особенности, хотя не в такой, конечно, леонтьевской концентрации. Это полюс в сознании не одного Леонтьева, полюс-противовес душевной расслабленности, физической деградации и эстетическому убожеству основного персонажа XIX столетия. Толстой не так написал Вронского, как Леонтьев его прочитал, но разве не о Толстом рассказано это в очерке Горького (пересказано по рассказу свидетеля Л. А. Сулержицкого): Толстой начал было порицать двух встреченных кирасиров («Какая величественная глупость!»), а потом остановился в восхищении: «— До чего красивы! Римляне древние, а, Левушка? Силища, красота—ах, Боже мой. Как это хорошо, когда человек красив, как хорошо!» А описание двух кирасиров—это прямо леонтьевская картина, т. е. какая была бы ему любезна: «Сияя на солнце медью доспехов, звеня шпорами, они шли в ногу, точно срослись оба, лица их тоже сияли самодовольством силы и молодости»⁹⁶.

А вот и на самого кирасира Фета любовный взгляд уже из XX века—в статье Александра Блока об Аполлоне Григорьеве: в то время когда Григорьев старается объяснить другу-поэту его «болезненные стихи»,—«в это время сам автор „болезненных стихов“, спокойный и мудрый Афанасий Афанасиевич, офицер кирасирского полка, помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить ее на должном расстоянии перед государем»⁹⁷.

Следующая за кавалергардами ступень размышления у Леонтьева—красота в природе, обилие праздничных форм, функционально не нужных—это главное для него определение красоты,—избыток пышной роскоши в природных формах: «гривы пушистые, хвосты, рога изящные»—с уподоблением красоте в бесполезной утилитарно поэзии Фета (и с одновременным расподоблением этого идеала пышного и бесполезного цветения идеалу патриархальной простоты их общего знакомого Льва Толстого. Вообще Толстой в письме присутствует шире прямого упоминания как существенный оппонент. Леонтьев здесь привлекает Фета в союзники против Толстого—такова диспозиция его письма; не против, конечно, Толстого-художника, нет—они *идейные* союзники против идейного оппонента. И просит Александрова прочитать «Не кстати и кстати» Толстому: прочтите «и скажите, к а к он»⁹⁸).

И, возвращаясь к фраку и белому галстуку, он заключает, что если бы в этом виде явился все же на фетовский праздник, то это было бы «торжеством нравственности над эстетикой», т. е. уважения к старому поэту «над фанатизмом ярких красок и красивых линий, колорита и

складок, фанатизмом, который я, как видите, безумно, упорно и бесстыдно готов исповедовать!» (VII, 496).

Это фетовское слово — *безумно* — и относящееся тоже к линиям и краскам:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завой, и блестяки, и росы...

И это сближение не поверхностное — эстетический экстремизм такого градуса и такого качества («Безумной прихоти певца»), отличавший обоих в их современности и коренившийся в историческом отчаянии: о настроении Фета Страхов писал Толстому в 1879 г. в выражениях, в каких Леонтьев говорил о себе: он, пишет Страхов, «толковал мне и тогда и на другой день, что чувствует себя совершенно одиноким со своими мыслями о безобразии всего хода нашей жизни»⁹⁹.

Так что леонтьевское рассуждение в этом письме, разбежавшееся некстати далековато как будто от адресата, оказывается по сближению *идеалов* (какого не было, например, у Леонтьева с Достоевским, при сближениях политических) — и *кстати*.

Тридцатью годами раньше, в 1860, Леонтьев кончил свою первую статью (о тургеневском «Накануне») такими словами о красоте: «Вы знаете лучше всякого из нас, что творения истинно поэтические выплывают все более и более с течением времени из окружающей мелочи; огонь исторических, временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растет, по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей еще обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни» (VIII, 14).

Годом позже Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», говоря, что красота всегда полезна — как красота — и «Илиада» полезнее Марко Вовчка, будет строить свою защиту искусства на Фете и при этом почти варьировать эту леонтьевскую мысль — вряд ли имея прямо ее в виду, а впрочем, статью Леонтьева он, вероятно, читал (потому что это, видимо, он на нее откликнулся в предыдущем номере «Времени» в неподписанном фельетоне об «Отечественных записках» — см. с. 290 настоящей книги) — и варьировать ее он будет, выписывая фетовскую антологическую «Диану», которую назовет «молением перед совершенством *прошедшей* красоты (...) Это отжившее прежнее, воскресающее через две тысячи лет в душе поэта...»¹⁰⁰ Разве это не близко тому, что только что говорил молодой Леонтьев — о возрастании кра-

соты во времени присоединением обаятельной мысли о формах погибшей жизни?

Может быть, это лучшее, что вообще им было сказано о самобытной силе красоты. Потом у него в его эволюции, в его оформлявшейся консервативной эстетике, пожалуй, образы красоты леонтьевской будут претерпевать известное обеднение, замыкаясь в рамках твердых внешних форм «исторической эстетики», какими и были в особенности для него — в жизни светской *костюм*, в церковной жизни — *обряд*. Обряд хранит догмат, как он говорил. И вообще *внешний стиль жизни*, на который особенно смотрит Леонтьев, придавая ему, как и внешним приемам в искусстве (центральный тезис его «критического этюда») *великое внутреннее значение*.

О. П. А. Флоренский в книге «Столп и утверждение Истины» (1914) провел специальное разграничение между своим *религиозным эстетизмом* — потому что свое мировоззрение он признал таковым — и религиозным же эстетизмом Леонтьева, в котором эстетика не сливается с религией. Два структурных рисунка разные: у Леонтьева красота как оболочка, *внешний продольный слой* бытия, у Флоренского — сила, пронизывающая *все слои поперек*. Флоренский изобразил даже схему-чертеж строения этих двух эстетизмов¹⁰¹.

И был одновременно с Леонтьевым религиозный же эстетизм Достоевского — так можно тоже было бы его назвать, пользуясь дерзким самоопределением православного богослова Флоренского. С. Н. Булгаков в статье-докладе 1916 г. о Леонтьеве удивлялся: как это он, пламенный эстет, не услышал слов Достоевского о том, что красота спасет мир?

Но, во-первых, легко ли их было услышать, так они запрятаны и словно нарочно затеряны у Достоевского (на страницах «Идиота»)? Это уже Владимир Соловьев их вытащил на свет и превратил в популярный афоризм и крылатое слово, сначала в речи памяти Достоевского, а затем — особенно — поставив эпиграфом к своей статье «Красота в природе» — как программный афоризм, в том самом 1889 г., когда Леонтьев писал свое «Не кстати и кстати». Можно сказать, что Соловьев произвел операцию канонизации цитаты с девальвацией смысла.

Это во-первых, а во-вторых, что главное, сама идея эта чужда Леонтьеву философски. Не его это мысль. Для него красота была скорее *спасаемой ценностью*, чем *спасающей силой*, и это лежало в основе различия их эстетик — Леонтьева и Достоевского.

Леонтьеву свойственна локализация образов красоты в границах определенных, устоявшихся исторически твердых форм, в которых она охраняется и спасается. У Достоевского красота — это сила-энергия, проникающая, по формуле Флоренского, все слои бытия. Его эстетика ближе подходит под тип Флоренского. Красота — спасающая сила.

Итак, *три религиозных эстетизма* — определение Флоренского, которое он отнес и к Леонтьеву, а мы уже под него подводим и Достоевского. Во всех трех случаях, хотя и очень по-разному, философия красоты сочетается с христианским сознанием.

К фетовской философии красоты мы такого определения не отнесем. Впрочем, здесь есть вопрос.

Лет 15 назад состоялась в Париже, в журнале «Вестник русского христианского движения», полемика между Н. А. Струве и Е. Г. Эткингом о пресловутом атеизме Фета. «Был ли Фет атеистом?» — этим вопросом вступил в полемику Н. А. Струве. Е. Г. Эткинд говорил по традиции об общеизвестном атеизме Фета, чтобы показать на его примере, что можно быть атеистом и великим поэтом и что одно с другим никак не связано. Струве возражал, что связано и что поэт — как поэт, а не частное лицо, — вероятно, не может быть простым атеистом. И Струве аргументировал поэзией Фета, который чувствовал непосредственно Бога в природе и в искусстве, — правда, аргументировал, подбирая при этом слишком тематически стихи с религиозными мотивами и соответствующей поэтикой¹⁰².

Фетовский атеизм — это общее место. О нем говорили многие близкие современники, в том числе постоянно в письмах к разным лицам об этом упоминал Леонтьев. Этот биографический атеизм и поэзия Фета — в этом вопрос, который мы еще не знаем как решить, о чем и парижская дискуссия говорит.

Известно суждение Толстого, записанное в дневнике Софьи Андреевны 26 июля 1902, когда он сравнивал стихотворение Баратынского «Смерть» и фетовские стихи о смерти и к смерти и говорил, что «у Баратынского отношение к смерти правильное и христианское, а у Фета, Тургенева, Василия Боткина и тому подобных — отношение к смерти эпикурейское»¹⁰³.

Толстой говорил о фетовском отрицании смерти во имя обожаемой земной красоты, о нежелании знать ее: «Тебя не знаю я» — что в самом деле есть повторение известной мысли Эпикура, — о фетовской борьбе со смертью, вызове смерти, желании встретить ее тем самым резким

криком, каким он встретил жизнь при рождении (как он и встретил смерть в самом деле).

У Баратынского отношение «правильное» и «христианское» — видимо, это покорность смерти как «разрешенью» всех загадок и цепей. Но, коль уж искать философские корни этой поэтики, это скорее стоическая позиция. Баратынский в лирике 20-х годов («Смерть» — 1828) испробовал античные позиции как опорные для своей поэзии — сначала эпикурейскую, потом стоическую (и называл их как выбор для человека в «Стансах» 1825 г.: «И кто нам лучший дал совет, / Иль Эпикур, иль Эпиктет?») — на пути к своей теодицее уже в зрелой поэзии, в 30-е годы: самая мощная теодицея в русской литературе до Достоевского — *оправдание Промысла* («Осень», 1837). В стихотворении же «Смерть» ее героиня — смерть как космический регулятор, начало меры и ритма — из языческой космологии; и она патетически прославляется как полицейская сила, смиряющая «буйство бытия»; и человеческая судьба в этой оде — космическая судьба, включенная в космический круговорот. Вяземский в письме В. Ф. Вяземской 19 декабря 1828 рассказывал об обсуждении стихотворения в кругу поэтов, в том числе об отношении Пушкина: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской: он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами»¹⁰⁴. Близкие поэты смотрели на философию стихотворения не так, как позднее Толстой, — и, очевидно, они были более правы. Пушкин, как сообщается далее в письме, держался мнения В. Ф. Вяземской, т. е. давал на стихотворение критику «слишком христианскую», которую Вяземский отводил как, видимо, неуместную, поскольку там и вовсе нет «философии христианской».

Как раз возможно и то, вопреки Толстому, если уж сравнивать вслед за ним, что в протесте и плаче Фета — «О, как в страданьи веры много!» — больше зерна «философии христианской», — в этом страдании не о жизни как таковой, а о «том огне» — он ведь их *разделил* — огне «сильней и ярче всей вселенной», который он, «бессильный и мгновенный», носит в груди, «как оный серафим». «Не жизни жаль с томительным дыханьем... А жаль того огня...» В этом разделении жизни, «меня самого» — и «огня».

Философский корень фетовского зерна — глубок. «Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной». Две эти строки погружены в вековую историю философского идеализма, платоническую в широком смысле, в традицию, глубоко проникшую и в христианскую

философию. Разделение непреходящей сущности и преходящего явления — постоянная фигура в поэзии Фета. Разделяются — красота как таковая и ее явления, манифестации — красота и красавица, красота и искусство: «Красоте же и песен не над». Но подобно же отделяется вечный огонь в груди от жизни и смерти.

Но и в самом человеке-поэте близкий ему Я. П. Полонский производил такое же философское разделение: «внутри тебя сидит другой, никому не видимый и нам, грешным, невидимый, человек, окруженный сиянием, с глазами из лазури и звезд, и окрыленный. Ты составился, а он молод! Ты все отрицаешь, а он верит!..

Господи Боже мой! Уж не оттого ли я так и люблю тебя, что в тебе сидит, в виде человечка, бессмертная частица души твоей?

И ты еще смеялся надо мной за мою веру в бессмертие!..

Да кто ему не верит, тот пусть и не читает стихов твоих...»¹⁰⁵

Это письмо Полонского Фету от 25 октября 1890 — тоже голос в споре об отношении поэзии Фета к «философии христианской». Вообще же пример с Баратынским и Фетом и суждением о них Толстого — пример к тому, как трудно и ненадежно соотносить философские идеи и поэзию. Метод такого соотнесения еще филологии не известен.

Леонтьев в письмах конца 80-х гг. их общему знакомому — Анатолию Александрову — постоянно говорит об атеизме Фета как о факте общеизвестном, притом в соотнесении с собою самим, каким он был до обращения в 1871 г.: он был таков, каков сейчас Фет. А о своем обращении он так говорит: Бог побил, Бог в голову постучал. «И счастлив тот, кого побьет. Я — счастливый, а Фет — несчастный, в своем атеистическом ослеплении!»¹⁰⁶ Но — отдает при этом предпочтение атеизму Фета (который «никогда не жаждет пропаганды») перед еретическим христианством Толстого¹⁰⁷.

Самому же Фету он в письме 12 ноября 1890 говорит о собственном опыте, *точно так же* «ровно двадцать лет тому назад». А себя того времени, до обращения, он называл «эстетиком-пантеистом» (IX, 13) и свое мировоззрение описывал так: успокоился «на каком-то неясном деизме, эстетическом и свободном» (IX, 70). Путь Леонтьева заключал в себе проблему, общую с Фетом. Проблему, вряд ли вполне изжитую и принятием идеала строгого монашеского православия, как о том говорят «безумные афоризмы», формулированные в письме Леонтьева Розанову уже перед самой смертью и за год до смерти Фета, в котором единственным выходом из неискоренимого внутреннего конфликта признается *подчиниться* религии «даже и в ущерб любимой нами эсте-

тики...»¹⁰⁸ Тому же учит он и Фета в письме — практиковать *принудительную* молитву, которую вообще Леонтьев очень ценил — больше, чем легкую и свободную. И поначалу просит его смотреть на молитву как на «особого рода весьма распространенное и миллионам людей доступное колдовство»¹⁰⁹.

В письме Александрову 17 февраля 1889 рассказан эпизод, интересный тем, во-первых, что мы узнаем о замысле второго письма Леонтьева Фету, которое он хотел прибавить к первому («об одеждах, фраках и т. п.») и которое уже должно было иметь характер литературной критики, и, во-вторых, в эпизоде этом имя Фета неожиданно связано с именем старца Амвросия Оптинского. Леонтьев был из тех, кто очень ценил Фета раннего и не очень понимал и признавал «Вечерние огни», за то особенно, какое место в них занимают стихи любовные. Второе письмо он хотел писать об «утренних и вечерних огнях», «с дружеским советом о любви умолкнуть» — но, что замечательно, получил из скита от старца, почти всю его литературную работу в Оптиной благословлявшего, — получил на этот раз *запрет* со словами: «пусть уж старика за любовь-то не пронимает. Не надо»¹¹⁰. Так леонтьевская попытка литературной критики на поэзию Фета не состоялась по запрету старца, оказавшегося терпимее к грешной поэзии старого Фета, чем психологически и эстетически близкий поэту Леонтьев. Из истории отношений литературы и Церкви в XIX веке эпизод любопытный и симпатичный.

Наконец, статья «О стихотворениях Ф. Тютчева» — она ведь и послужила поводом к настоящему тексту-постскриптуму¹¹¹. Мы возвращаемся из конца 80-х годов на границу 50—60-х и убеждаемся, что сближение наступило уже тогда; на почве литературной критики — и даже *принципов литературной критики* — оно наступило сразу. Надо помнить, конечно, что в той современности это были события неодинакового значения; выступление Фета-критика было событием более заметным. Критик Фет являлся на фоне уже составившего себе немалое имя поэта; Леонтьев-критик — на фоне мало замеченного читающей публикой начинающего беллетриста. Но из нашей уже сегодняшней современности, из дальней ретроспективы, иначе видится, и заметно то в приемах обоих авторов, что предвещало нечто в будущей литературной теории и было тогда в эпохе немалой новостью.

В самом уже конце века Владимир Соловьев впервые, как он выразился, рассмотрел поэзию Тютчева *по существу*. Он уподобил ее драгоценному кладу в недрах русской земли, остающемуся без употребле-

ния и даже без описания. Он назвал всех более или менее, кто ценил Тютчева и восторженно отзывался о нем—Льва Толстого, Тургенева, Фета, Ап. Григорьева—не назвал несправедливо лишь Некрасова,—но констатировал, что «специального разбора или объяснения его поэзии до сих пор не существует в нашей литературе»¹¹².

Фетовскую статью 1859 г., возможно, за давностью он уже не помнил. Между тем именно Фет за 36 лет до Соловьева первый подверг поэзию Тютчева достаточно *специальному разбору* и достаточно пристально рассмотрел устройство тютчевской лирики как особого мира со своим внутренним пространством и своей *архитектоникой*. Именно этим понятием, не совсем привычным для литературного уха тех лет, он пользовался—понятием *архитектонической перспективы*. С точки зрения будущей литературной теории центральным местом статьи представляется сопоставление одного стихотворения Пушкина и одного стихотворения Тютчева—«Сожженного письма» и «Как над горячею золой...» Фета интересует, как чувство и мысль соотносятся во внутренней перспективе двух тематически соотносимых стихотворений.

В статье предпринят настоящий структурный анализ двух пьес. И установлено, что у Пушкина за первым планом изобразительным и вещественным проглядывает на втором плане чувство, а живая мысль стихотворения улетела в беспредельную глубину перспективы и веет там до того отдаленно и тонко, что о ней можно спорить как о форме легкого облака.

Не то у Тютчева в его тоже «сожженном письме»: здесь самое первое слово сравнения—«Как...»—управляет картиной и ставит ее в подчиненное положение к мысли, которая выступает сразу вперед, а в последнем четверостишии так вспыхивает, «что самый образ пылающего письма бледнеет перед ее сиянием». Мысль на первом плане архитектурной перспективы.

Но—мысль *поэтическая*: специальное обоснование понятия *поэтической мысли* и составляет теоретическую программу статьи. «Что же такое поэтическая мысль, чем она разнится от мысли философской и какое место занимает в архитектурной перспективе поэтического произведения?» Со времен объявленной у нас во второй половине 20-х годов «поэзии мысли» поэты и критики, поэты-критики искали этого внутреннего разграничения в сфере мысли; Фет, наконец, в 1859 г. его проводит нацело. Мысль поэтическая «не предназначена, как философская мысль, лежать твердым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих

выводов; ее назначение — озарять передний план архитектурной перспективы поэтического произведения, или тонко и едва заметно светить в ее бесконечной глубине». Два эти случая и представлены стихотворениями Тютчева и Пушкина, таким образом, являющимися здесь теоретическими примерами. В критике его времени фетовские разборы поэзии необычны своей системностью и структурностью. Он не только производит эмансипацию понятия поэтической мысли как таковой, но и строит собственную методологию ее уловления в произведении: «Если же поиски за мыслью поэтической, тогда нужно вглядываться в поэтическую перспективу».

О том, сколь необычно выглядели и две статьи молодого Леонтьева, явившиеся сразу вслед за статьей «О стихотворениях Тютчева», с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами» (Б. Грифцов) и началами формального анализа,— была речь выше. Для проводимого сейчас сближения важно, что качество необычности этой и вектор, так сказать, критической мысли дают основания для сближения. Самый прием риторический, введенный Фетом в начало статьи, будет словно повторен в первых строках статьи Леонтьева о «Накануне», когда он объявит резкое разделение вопросов нравственного и эстетического. Фет уже произвел подобную операцию в первых тоже строках своей статьи, заявив, что так называемые «вопросы» — о нравственном значении поэзии, «о современности в данную эпоху и т. п.» — он считает «кошмарами, от которых давно и навсегда отделался». И, кончая статью, повторяет: «Преднамеренно избегнув в начале заметок вопроса о нравственном значении художественной деятельности...» В преднамеренности приема — принципиальная позиция, которую леонтьевские более скромные, при всей своей в то же время яркости, выступления разделяют полностью. Три статьи двух авторов, явившиеся на промежутке в три года, «на пяточке» перехода эпох, составили беглый эпизод в истории русской литературной критики, эпизод, чреватый теоретическим будущим и из этого будущего лишь различимый.

Что касается проведенного Фетом-критиком резкого разделения также поэтической и философской мысли, то впереди у Фета такое развитие его собственной поэтической мысли, которое даст основание говорить Толстому об их слиянии, когда Толстой напишет Фету в декабре 1876 г. о стихотворении «Среди звезд», что оно — «с тем самым *философски поэтическим характером*, которого я ждал от вас»¹¹³. А Фет будет позже ему отвечать, что второй уже год живет «в крайне для меня интересном философском мире», без которого не понять источник его

последних стихов; в этом письме от 3 февраля 1879 он сообщает, что начал переводить Шопенгауэра и в этом же посылает стихотворение «А. Л. Бржеской», кончающееся словами: «Что жизнь и смерть? А жаль того огня...»¹¹⁴

Принимая во внимание будущее развитие поэта, можно допустить, что одна из его оценок в статье 1859 г. могла впоследствии перемениться. Это единственное место в статье, где критик не одобряет поэта. Речь идет о стихотворении «Итальянская villa», о котором Фет решает здесь, что заключительные его две строфы вводят в трепетную картину дополнительную и лишнюю рефлексию, образующую второй смысловой центр стихотворения и приносящую в него порчу. «Художественная прелесть этого стихотворения погибла от избытка содержания. Новое содержание: новая мысль, независимо от прежней, едва заметно трепетавшей во глубине картины, неожиданно всплыла на первый план и закричала на нем пятном». Закричала пятном: в контексте статьи это значит мысль философская, так говорится о *резком* ее вторжении в мысль поэтическую. Очевидно, такое именно произошло в стихотворении «Итальянская villa».

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, увы! — что в нас тогда текла,
Та злая жизнь с ее мятежным жаром
Через порог заветный перешла?

Стихотворение невозможно, конечно, представить без этого катастрофического поворота на его конце, поворота, и превращающего предыдущие строфы в стихотворение Тютчева. И фетовскую художественную претензию нам трудно понять, и о ее источнике остается только гадать. Но обратим внимание на то, как у Владимира Соловьева 36 лет спустя в статье, в которой он вознамерился подойти впервые к поэзии Тютчева *по существу*, возникает то же стихотворение: конечно, оно возникает именно этим последним четверостишием. Как и поэзию Тютчева в целом, Соловьев подвергает его *философскому анализу*, устанавливая и заключая, что и Гёте не вскрывает так глубоко «т е м н ы й к о р е н ь мирового бытия»¹¹⁵.

Ибо — что это за *злая жизнь с ее мятежным жаром*? Соловьев выводит эту злую жизнь эротического влечения, «что в нас тогда текла», из мирового хаоса как тайной основы жизни и самой красоты. В замечательном более позднем исследовании в качестве философской парал-

лели концовке стихотворения назван Шопенгауэр: концовка «производит шопенгауэровское впечатление: блаженный мир растений и воды смущен вторжением злой воли человеческих существ, охваченных пламенем эроса...»¹¹⁶ Шопенгауэровская темная мировая воля как эротическая энергия.

Тот Шопенгауэр, что составит фетовский философский мир через двадцать лет! В самом деле можно думать, что он бы иначе прочитал тогда это стихотворение. Что же такое эта концовка стихотворения — «подобная дисгармония», по оценке критика 1859 г., — эта вдруг вопросом — словно обвалом — завершающая его рефлексия? Это, во-первых, *лирическая* рефлексия — только в этом финале стихотворение и становится, собственно говоря, лирическим; собственно лирическое «мы» со своим потрясенным чувством только здесь ведь и открывает себя — взрыв лирического после покойно-почти описательных предыдущих четверостиший. И, во-вторых, это в самом деле рефлексия *философская*, поскольку можно о такой говорить в беспримесно-чистом лирическом произведении; философская, поскольку лирическое обнаруживает философское в самом себе, а именно — протекающую в глубине лирического и личного состояния таинственную и как бы чуждую ему стихию безличную — и такую, что несомненно относится к тем основаниям бытия, о которых и надлежит судить философии, а здесь о них если не судит, то говорит о них и дает их почувствовать лирика, — «злую жизнь», о которой можно только спросить и на вопросе *лирически* оборвать-закончить стихотворение. В самом деле тут возможен Шопенгауэр, о котором даже нельзя сказать, знал ли Тютчев его в декабре 1837 года, поскольку Шопенгауэр современностью в основном прочитан был позже, но, замечает Л. В. Пумпянский в связи со стихотворением «Итальянская villa», идеи носились в воздухе, «в общей атмосфере романтической натурфилософии»¹¹⁷, лирика же способна усваивать философское содержание так, из воздуха, *самым прямым путем*.

Этот случай философского *влияния* в поэзии не рассмотрен в статье Фета 1859 г., и возможно, что он превышал в то время продуманную методологию этой статьи, как и характер еще тогда самой поэзии Фета. В статье поэтическая и философская мысль принципиально разведены, в чем состояла в немалой мере теоретическая новость статьи, — в дальнейшем же предстоял их более тонкий и сложный союз. Соловьевская же статья в конце уже века показывала, как нужен бывает *собственно философский анализ* самой поэзии для ее раскрытия *по существу* (как тогда же и позже новая философская критика оказалась нужна и Пушкину).

Новая философия и новая поэтика — та и другая будут давать открытия в старой поэзии. Так и в этом стихотворении, на котором странно для нас прокололся Фет. Тщательное поэтологическое наблюдение выявит специфически «злое» значение огненных образов жара, зноя, блеска и т. п. в тютчевской одновременно стилистике и поэтической метафизике, и Б. М. Козырев в замечательных «Письмах о Тютчеве» (1960-е годы) будет последние строки стихотворения возводить к архаическим философским корням (Тютчев — антигераклитянец, в противовес Пушкину)¹¹⁸. Это выявят наблюдения уже нашего века, но Фет своей статьей, как и Леонтьев своими, этим методам будущей поэтики пролагал путь.

1992

Примечания

¹ См.: *О. Е. Майорова*. Мемуары как форма авторефлексии: К истории неосуществленного замысла Константина Леонтьева // Лица: Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 69—84.

² Николай Бердяев. Константин Леонтьев: Очерк из истории русской религиозной мысли. Paris: YMCA-PRESS, 1926. С. 163.

³ «Анализ, стиль и веяние».

⁴ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 63—64 (статья «О Льве Толстом», 1919).

⁵ В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 235—236, 336; *Его же*. О языке художественной литературы. М., 1980. С. 309.

⁶ П. П. Гайденко. Наперекор историческому процессу: (Константин Леонтьев — литературный критик) // *Вопр. литературы*. 1974. № 5; С. Г. Бочаров. «Эстетическое охранение» в литературной критике: (Константин Леонтьев о русской литературе) // *Контекст—1977*. М., 1978. С. 142—193.

⁷ Из переписки К. Н. Леонтьева / С предисл. и примеч. В. В. Розанова // *Русский Вестник*. 1903. № 5. С. 180.

⁸ К. Леонтьев. Моя литературная судьба // *Литературное наследство*. Т. 22—24. М., 1935. С. 463.

⁹ И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Письма. Т. 4. М., 1987. С. 162.

¹⁰ Из письма В. В. Розанову 13 июня 1891 // *Русский Вестник*. 1903. № 5. С. 169.

¹¹ Термин Юрия Иваска, называющего так монументального основного героя леонтьевской прозы, близкого автору, если и не автобиографического, то автопси-

хологического: Юрий *Иваск*. Константин Леонтьев: Жизнь и творчество. Берн; Frankfurt, 1974. С. 37. То же: Константин Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. Кн. 2. С. 259.

¹² Русский Вестник. 1903. № 6. С. 421.

¹³ К. Н. Леонтьев. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь: (Четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913. С. 44. То же: Начала. 1992. № 2. С. 40.

¹⁴ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 144.

¹⁵ Юрий *Иваск*. Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 363.

¹⁶ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. VIII. Л., 1952. С. 53.

¹⁷ Голос. 1863. № 62, 63, 67. Статья была упомянута Леонтьевым по старой памяти в заметке «Где розыскать мои сочинения после моей смерти?», найденной в его бумагах и напечатанной посмертно, но упомянута под неточным названием и с большой ошибкой в дате ее публикации: «В „Голосе“ (67 года, кажется), были два, три фельетона: „Наша жизнь и наша литература“. Это бы не мешало найти потому, что там доказывается, что наша литература почти всегда ниже нашей жизни» (Русское обозрение. 1894. № 8. С. 815). Пожелание автора «найти» статью не было выполнено за целое столетие, что лишь отчасти можно оправдать неверно указанными им координатами. Его ошибки были повторены дважды в двух библиографиях сочинений Леонтьева: сначала в составленной А. Коноплянцевым в сб. 1911 г. «Памяти Константина Николаевича Леонтьева», с. 406, а затем Ю. П. Иваском в его книге; статья указана здесь как не разысканная: Юрий *Иваск*. Константин Леонтьев. Берн; Frankfurt, 1974. С. 362. Перепечатывая книгу Иваска в антологии «Константин Леонтьев: pro et contra», 1995, ее составители А. П. Козырев и А. А. Корольков восстановили правильное название и дату публикации статьи (с. 612). Но еще до того эти правильные название и дата вместе с точной библиографической ссылкой были восстановлены в библиографии при статье о Леонтьеве в 3 томе словаря «Русские писатели. 1800—1917» (М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. С. 327), составленной Г. Б. Кремневым и нами. Статья никогда не упоминалась и не цитировалась писавшими о Леонтьеве, и можно считать ее до сих пор никем не прочитанной.

¹⁸ Голос. 1863. № 63. Пятница, 15 марта. С. 249.

¹⁹ Памяти Константина Николаевича Леонтьева: Литературный сборник. СПб., 1911. С. 375.

²⁰ С. Н. Булгаков. Тихие думы. М., 1996. С. 87.

²¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 20. С. 28—29.

²² Там же. Т. 3. С. 189.

²³ Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 443.

²⁴ К. Н. Леонтьев. Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве // Аполлон *Григорьев*. Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 449.

- ²⁵ Вопр. философии. 1989. № 3. С. 124.
- ²⁶ Вопр. философии. 1990. № 4. С. 145.
- ²⁷ Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 170.
- ²⁸ Русский Вестник. 1903. № 6. С. 419.
- ²⁹ Константин *Леонтьев*. Избранные письма. 1854—1891. СПб., 1993. С. 390.
- ³⁰ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 90.
- ³¹ Константин *Леонтьев*. Избранные письма. С. 390.
- ³² Ф. М. *Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 94.
- ³³ Б. *Грифцов*. Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 2. С. 58.
- ³⁴ Н. А. *Добролюбов*. Полное собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Л., 1935. С. 226.
- ³⁵ Там же. С. 206.
- ³⁶ И. С. *Тургенев*. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. С. 163.
- ³⁷ Там же. С. 185.
- ³⁸ Отечественные записки. 1860. № 5. Отдел «Русская литература». С. 1.
- ³⁹ И. С. *Тургенев*. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 4. С. 185.
- ⁴⁰ «Письмо постороннего критика...»; печатается в разделе *Dubia* в 27 т. 30-томного Полного собрания; здесь в комментарии дано обоснование вероятного авторства Достоевского (с. 391—409).
- ⁴¹ Ф. М. *Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 27. С. 132.
- ⁴² Н. А. *Добролюбов*. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 259, 307.
- ⁴³ Ф. М. *Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 95.
- ⁴⁴ Голос. 1863. № 62. 14 марта. С. 245.
- ⁴⁵ Аполлон *Григорьев*. Одиссея последнего романтика. С. 449—450.
- ⁴⁶ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. М., 1967. С. 407.
- ⁴⁷ Там же. С. 153.
- ⁴⁸ Аполлон *Григорьев*. Эстетика и критика. М., 1980. С. 163.
- ⁴⁹ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 134.
- ⁵⁰ Аполлон *Григорьев*. Эстетика и критика. С. 126—127.
- ⁵¹ Там же. С. 132.
- ⁵² Г. В. *Флоровский*. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 329—330.
- ⁵³ Б. Ф. *Егоров*. Аполлон Григорьев — литературный критик // Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 18.
- ⁵⁴ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 115.
- ⁵⁵ Там же. С. 123.
- ⁵⁶ Аполлон *Григорьев*. Эстетика и критика. С. 117.
- ⁵⁷ Там же. С. 150—151.
- ⁵⁸ Аполлон *Григорьев*. Литературная критика. С. 419.
- ⁵⁹ Там же. С. 420.

- ⁶⁰ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Отд. 2. С. 208.
- ⁶¹ Цит. по ст.: Б. Ф. Егоров. П. В. Анненков—литератор и критик 1840—1850-х годов // Труды по русской и славянской филологии. Т. XI. Тарту, 1968. С. 97.
- ⁶² А. В. Михайлов. Иоганн Беер и И. А. Гончаров: О некоторых поздних отражениях литературы барокко // Контекст—1993. М., 1996. С. 285, 291.
- ⁶³ К. Леонтьев. Моя литературная судьба. С. 464.
- ⁶⁴ Там же. С. 459.
- ⁶⁵ Речь. 1911. № 173. 27 июня.
- ⁶⁶ Александр Блок. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 336.
- ⁶⁷ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 73.
- ⁶⁸ Б. А. Грифцов. Психология писателя. М., 1988. С. 53—71.
- ⁶⁹ Анатолий Александров. I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 74. (Далее: Анатолий Александров.)
- ⁷⁰ Вестник Европы. 1868. № 2. С. 794.
- ⁷¹ Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. М., 1990. С. 56.
- ⁷² П. А. Вяземский. Эстетика и литературная критика / Подгот. Л. В. Дерюгина. М., 1984. С. 265—270.
- ⁷³ М. А. Гаспаров. Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. № 6 (1994). С. 9.
- ⁷⁴ Анатолий Александров. С. 18—19.
- ⁷⁵ К. Леонтьев. Моя литературная судьба. С. 441.
- ⁷⁶ Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.
- ⁷⁷ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное). Т. 46. М.; Л., 1934. С. 187—188.
- ⁷⁸ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 17.
- ⁷⁹ П. А. Вяземский. Эстетика и литературная критика. С. 267.
- ⁸⁰ Юрий Иваск. Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. С. 553.
- ⁸¹ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929. Ч. 3; М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. Ч. II. Слово у Достоевского.
- ⁸² Анатолий Александров. С. 75.
- ⁸³ К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 200.
- ⁸⁴ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 25. С. 52.
- ⁸⁵ Русский Вестник. 1903. № 6. С. 431.
- ⁸⁶ Там же. № 5. С. 179.
- ⁸⁷ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 51. С. 23.
- ⁸⁸ Константин Леонтьев. Избранные письма. С. 70—71.

- ⁸⁹ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. С. 63.
- ⁹⁰ Там же. С. 66.
- ⁹¹ Там же. С. 65.
- ⁹² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. С. 11.
- ⁹³ Анатолий Александров. С. 7.
- ⁹⁴ Константин Леонтьев. Избранные письма. С. 375.
- ⁹⁵ Вл. Соловьев. Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 122.
- ⁹⁶ М. Горький. Полное собрание сочинений. Т. 16. М., 1973. С. 283.
- ⁹⁷ Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 5. С. 501.
- ⁹⁸ Анатолий Александров. С. 59.
- ⁹⁹ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. Изд. Толстовского музея. СПб., 1914. С. 200.
- ¹⁰⁰ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 97.
- ¹⁰¹ Свящ. Павел Флоренский. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 585—586.
- ¹⁰² Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва. № 139 (1983). С. 161—170; № 141 (1984). С. 169—177.
- ¹⁰³ С. А. Толстая. Дневники. В 2 т. Т. 2. 1901—1910. М., 1978. С. 72.
- ¹⁰⁴ Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 85.
- ¹⁰⁵ А. А. Фет. Стихотворения, поэмы. Современники о Фете. М., 1988. С. 431.
- ¹⁰⁶ Анатолий Александров. С. 10.
- ¹⁰⁷ Там же. С. 34.
- ¹⁰⁸ Русский Вестник. 1903. № 6. С. 419.
- ¹⁰⁹ Константин Леонтьев. Избранные письма. С. 514—516.
- ¹¹⁰ Анатолий Александров. С. 60.
- ¹¹¹ А. А. Фет. Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 145—163.
- ¹¹² В. С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. С. 465—466.
- ¹¹³ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1978. Т. 1. С. 458.
- ¹¹⁴ Там же. Т. 2. С. 44—48.
- ¹¹⁵ В. С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. С. 473, 477.
- ¹¹⁶ Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 28.
- ¹¹⁷ То же.
- ¹¹⁸ Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 107.

ЛЕОНТЬЕВ И ДОСТОЕВСКИЙ

1

Летом 1879 года состоялся обмен письмами между Константином Леонтьевым и Всеволодом Соловьевым, братом философа, историческим беллетристом; он был вызван статьей под названием «Константин Николаевич Леонтьев», напечатанной Вс. Соловьевым в популярном журнале «Нива». Статья Леонтьева обидела, не удовлетворила его самолюбия, как формулировал Соловьев, объясняясь с ним в письме от 12 июня¹. И в самом деле она была написана странно. Она была написана в похвалу художественной прозе Леонтьева, но в большей части своей состояла из объяснения, почему эта проза не имеет читательского успеха. Получалось, что обстоятельство это имеет существенную причину: «окружающая нас жизнь полна глубокого интереса и значения», но мало кому из писателей, даже и «далеко не лишенных дарования», по силам «надлежащим образом осветить туман переходного времени, в котором мы живем»,— по силам, так заключал критик, только графу Толстому и Достоевскому. Лучшие же качества Леонтьева-писателя, только что издавшего три тома своих восточных повестей, он объяснял экзотическим материалом и подчеркнуто обуславливал «именно отдаленностью от явлений современной жизни окружающего нас общества»².

Сам Леонтьев в ответном письме еще резче формулировал точку зрения своего странного хвалителя: «Соловьев и Евг. Марков, оба хорошие, серьезные критики, говорят оба обо мне почти одно и то же, т. е. ставят меня наравне с Сальсом или еще и похуже иногда (Марков), выделяя из толпы людей, бессильных изобразить современную Россию, только Льва Толстого и Достоевского»³. Сам в тексте письма беспощадно к себе подчеркнул болезненный для его «самолюбия» пункт.

Хотя к этому времени главное творческое его «самолюбие» уже было связано не с романистикой, а с историософией и публицистикой, но признать поражение на писательском поприще было болезненно: «Если Всеволод Соловьев вполне прав, то мне это от этого не легче»⁴. Неприятно было увидеть себя в «толпе» писателей перед двумя великими именами, потому что с ними Леонтьев чувствовал себя связанным *личными счетами*, литературными и философскими, пусть и не признанными пока близорукими современниками. Эти счета он и начнет предъявлять в ближайшие годы, уже через год Достоевскому, а затем и Толстому, в 1882 году объединив обоих под общим именем — «наши новые христиане». И если не современники, то близкие потомки признают эти счета достаточно крупными и серьезными.

Он и на поле художественного творчества вел спор с двумя своими знатными современниками и взирая на них из «толпы» писателей был не согласен, но этот спор беллетрист Леонтьев проигрывал и волей-неволей не мог не признать этого. Но его счета были крупнее писательских, о чем и было заявлено «Нашими новыми христианами». Все трое были сложные писатели, писатели-идеологи, и счет был предъявлен Леонтьевым в полном объеме. С философскими опровержениями тесно переплетались художественные претензии, но в то же время эти две стороны дела тщательно различались, и спор в немалой мере даже строился на таком различии; спор с каждым из двух великих двоился по этой линии нераздельности, однако и неслиянности их идейной программы и их искусства; более схематично и просто подобным образом двоился спор с Толстым, запутаннее и загадочнее — с Достоевским.

С Толстым в оценке Леонтьева относительно было просто: неизменное восхищение его художественным гением и неизменное также непримиримое осуждение его духовной проповеди. Удивительнее всего, что этот антагонизм оценок спокойно мог у Леонтьева относиться к одному и тому же произведению; в статье 1882 года о рассказе «Чем люди живы» мы наблюдаем именно это. Рассказ столько же достоин высшего одобрения как совершенное художественное произведение, сколь и решительного изобличения как произведение религиозно-нравственной мысли Толстого. Тому же антагонизму оценок рассказ подлежит и как факт писательской эволюции: переход от больших романов к народным рассказам и осуществившейся в них новой манере, в которой художник освободился от реалистических излишеств, какими Леонтьев был всегда недоволен в романах Толстого, и достиг бла-

городного аскетизма, «высокой простоты и сжатости формы»,— в высшей степени эстетически благодетен; народные рассказы Леонтьев признал вершиной искусства Толстого, но совершившийся вместе с этим художественным поворотом *в тех же произведениях* мировоззренческий поворот к толстовскому «новому христианству» в высшей степени пагубен. Столь вызывающее противоречие в оценках одного предмета не могло смутить Леонтьева; кто ведь только не уличал его в вопиющих противоречиях между отдельными мыслями и даже как бы между разными отделениями его сознания — на что он, кажется, мог бы ответить словами о нем Б. В. Никольского: «Он не только понимал противоречия, но любил их (...) весь он был противоречием, возведенным в систему». И надо признать, что другого ума, который бы представлял собой такую «систему», мы в нашей истории не имеем.

Тем не менее противоречие было кричащим и требовало теоретического решения; о том решении, какое давал Леонтьев в статье о рассказе «Чем люди живы» и о «странном сближении» этого решения с будущими марксистскими схоластическими дискуссиями о «мировоззрении и творчестве» мы говорили в статье о леонтьевской литературной теории.

Леонтьевский парадокс о Толстом открывал теоретическую проблему; что же касается будущих странных сближений, то леонтьевская эстетика отзовется в широком спектре очень разных концепций XX века; и если чтение статьи «Страх Божий и любовь к человечеству» из книги «Наши новые христиане» вызывает эти странные аналогии с будущими марксистскими прениями, то поздний трактат о романах Толстого («Анализ, стиль и веяние», 1890) будут читать как учебную книгу русские формалисты; но и их построения лишь в качестве упрощенной модели могут соотноситься с теоретическим потенциалом леонтьевской поэтики. Леонтьевский взгляд на Толстого двоился в двух его сочинениях о Толстом. И вообще литературная его критика осознанно направлялась им по двум отдельным руслам — критики публицистической и «чисто эстетической». Статья «Страх Божий и любовь к человечеству» принадлежала к первому типу, «Анализ, стиль и веяние» — ко второму. В статье он вел идеологическую полемику с религиозной мыслью Толстого, и лишь обертоном звучала артистическая оценка (самая высокая) «дивного» рассказа. На страницах трактата о тех же народных рассказах он заявил, что их нравственное направление «стоит вне вопросов художественной критики» и он поэтому совершенно

оставляет здесь его в стороне (VIII, 232). Идеологическая и философская полемика, разумеется, остается во всей силе, но она ощущается за воздвигнутой здесь плотинной эстетической критики. Метафора плотины принадлежит Б. Грифцову, автору одной из ярких работ о Леонтьеве поры серебряного века; выше цитировалось (в статье о литературной теории) это описание леонтьевской эстетической плотины из статьи Грифцова.

«Нашими новыми христианами» невлиятельный публицист и мало читаемый беллетрист бросил вызов обоим властителям дум современности; объединил их этим титулом как своих идейных антагонистов. Но картина спора с тем и другим была при этом разная. Все у Леонтьева с Достоевским было иначе.

Тоже было установлено различие романиста и публициста, но с обратными знаками. Исходный тезис леонтьевский относительно Достоевского был тот, что публициста и моралиста он ценит «несравненно выше, чем повествователя» (VII, 444), обожает «Дневник писателя» и терпеть не может его уродливых романов. Это он твердил постоянно, однако в открытое столкновение пришел с публицистом и моралистом, автором пушкинской речи.

Это был серьезный эпизод в истории русской мысли — выступление Леонтьева против пушкинской речи Достоевского. Но всерьез его стали обдумывать уже после, когда Леонтьевым бурно занялись философы серебряного века, современники же (кроме отчасти Владимира Соловьева, который единственный удостоил автора *серьезного* возражения⁵) отнесли к эпизоду как к непристойной выходке, почти что как к выступлению моськи против слона (двух слонов!); и такова была не только поверхностная реакция левой публицистики (в том числе Глеба Успенского⁶ и молодого фельетониста лейкинских «Осколков» Чехова⁷), но и гораздо более основательная отповедь либерального консерватора Лескова⁸.

Но и для деятелей серебряного века леонтьевское противостояние Достоевскому, напряжение этого противостояния, представило затруднения. Было недоумение: непонятная ошибка Леонтьева, «самое слабое место» его⁹. Леонтьев здесь Бердяева «разочаровывал». «Казалось, К. Н. должен был бы чувствовать родство с Достоевским — у него самого было трагическое чувство жизни, был сложный религиозный путь»¹⁰. Из презумпции «родства» исходил и Грифцов, говоря о Леонтьеве, «близоруко-несправедливом к творчеству Достоевского», единственного человека, который смог бы ответить на его требование «по-

трясающей музыки чувств»¹¹. Как могли так разойтись при таком родстве? Историкам русской мысли остается проверить родство.

Ибо это интригующий и требующий анализа факт, что ни с кем из современников не разделял Леонтьева столь глубинный антагонизм, при том что в контексте борьбы эпохи многое должно было их сближать идеологически и политически, как консерваторов и почвенников, как бы естественных идейных союзников, сотрудников тех же самых изданий — «Русского вестника», «Гражданина». И однако в философской борьбе Леонтьева это точка самого высокого напряжения — отношение его к Достоевскому. Многим из писавших о нем казалось это недоразумением, но недоразумением это не было, и корень их взаимопротиворечия и взаимоотталкивания был, по-видимому, глубок. Это было размежевание глубже всего идеологического и политического, что могло их связывать, и связывало, на театре общественной жизни эпохи. Как назвать это размежевание? Наверное, как расхождение в *идеалах*. Можно сказать сильнее — что-то вроде даже мировоззренческой пропасти. Выступление Леонтьева против пушкинской речи Достоевского и вскрыло пропасть и иллюзорность их идейного союзничества.

2

Однако было и родство, восходившее к той поре начала 60-х годов, когда братья Достоевские издавали «Время», а тридцатилетний Леонтьев переживал поворот в убеждениях. В юности он был воспитан «на либерально-эстетической литературе 40-х годов (особенно на Ж. Занде, Белинском и Тургеневе)» (VII, 265) и теперь переходил к настроенности эстетически-охранительной. Позднее он рассказал, как на это перерождение убеждений влияло противостояние двух петербургских журналов — ненавистного «Современника» и «Времени», которое «шло в упор „Современнику“» (VII, 26). «Современник» отталкивал отрицательным направлением (потому что «я слишком многое любил в русской жизни» — IX, 108), «Время» привлекало положительной идеей (сближение с «почвой»). Но «Время» вело полемику на две стороны (с «двумя лагерями теоретиков», по формуле-заголовку принципиальной статьи Достоевского), и второй стороной был славянофильский «День» Ивана Аксакова. И вот это размежевание нового почвенничества со старым славянофильством также сближало Леонтьева с журналом Дос-

товевского и Аполлона Григорьева. В «воспоминаниях и мыслях» об Ап. Григорьеве (1869) Леонтьев рассказывал, «почему „Время“ было мне тогда более по сердцу, чем взгляды московских славянофилов». Вот почему:

«Во „Времени“ я встречал именно то, чего мне хотелось: теплое отношение к нашему недавнему прошедшему, к нашему е в р о п е й - с к о м у, положим, но все-таки искреннему и плодотворному разочарованию».

Во «Времени» он встречал *теплое* отношение к тому, к чему славянофилы относились *сухо*, — в том числе «к Онегину, Рудину и другим подобным лицам, с которыми протекла моя юность...»¹² Во «Времени» в 1861 году в статье Достоевского он читал такую отповедь взгляду К. Аксакова на русскую литературу: «У него вся литература наша — сплошь подражание и стремление к иноземному идеалу. Он отрицает всякое проявление сознания общественного в нашей литературе, не верит анализу, в ней проявлявшемуся, самоосуждению, мукам, смеху, в ней отражавшимся. Нет, господа: вы с нами не жили, вы в наших радостях и скорбях не участвовали: вы приехали из-за моря!» (18, 62)¹³.

Собственно, то же ведь и Леонтьев адресовал «московским славянофилам»: «Нет, господа: вы с нами не жили». Как и у почвенников из «Времени», его зарождавшееся столь лично-оригинальное почвенничество не отрекалось от европейского разочарования и плодов его прививки на русской почве — «Онегина, Рудина и других».

Не отрекалось от «нашего недавнего прошедшего», хотя в то же самое время Леонтьев его в себе «сжигал»: «Я идеями не шутил и не легко мне было „сжигать то“, чему меня учили поклоняться и наши и западные писатели» (VII, 266). Так он описывал свой кризис 1862 года. Сжигал в себе те слезы, которые проливал над тургеневским «Дневником лишнего человека», проливая их над собой, потому что Тургенев там «угадал м е н я» (IX, 72). Сжигал в себе героя литературы 40-х годов, лишнего человека, сжигал расслабляющую гуманную сострадательность, укрепляя свою душевную почву вызревающим исповеданием силы и красоты. В воспоминаниях он много рассказывал о том, как с болью отрывался от настроений молодости. Этой боли не знали славянофилы, они «с нами не жили». А настроения молодости Леонтьев описывал так («...и в иные минуты уже было мне и не под силу всех и все жалеть, начиная с самого себя и кончая каким-нибудь беззащитным щенком...» — IX, 88), что напомнил исследователю другую повесть 40-х годов, уже не Тургенева, а Достоевского — «Слабое серд-

це»¹⁴. В финале этой повести есть эпизод «видения на Неве», который автор потом перенес в «Петербургские сновидения в стихах и прозе», напечатанные во «Времени» в 1861 году. Эпизодом этим А. Л. Бем датирует рождение нового героя Достоевского, «который в размышлении о судьбе „слабых сердцем“, „униженных и оскорбленных“ затоскует по силе, попытается утвердить с в о е место в жизни даже через преступление»¹⁵, — рождение будущего Раскольникова, у которого беспредельное сострадание переродится в презрение к слабому человечеству и который будет от бессильного растворения в сострадании спасаться актом проверки собственной силы. Диалектика подобного перерождения идей и чувств — большая тема Достоевского, и Леонтьев с его душевным опытом попадал невольно как бы в художественный материал Достоевского, в его герои.

Но Леонтьев в начале 60-х годов выходил на собственную дорогу писателя и идеолога. На сожигании «тоскливого субъективизма» (IX, 51) своей юности он воздвигал свою философию красоты, «эстетики жизни» как объективной силы и всеобъемлющего мерилa оценки явлений мира. Путь Леонтьева, начиная уже отсюда, от исходного пункта, расходился с путем Достоевского и вел к будущему столкновению. Тем не менее здесь, в истоке, был момент «родства», который нам нельзя за будущим разногласием упустить. Было даже единогласие в высказываниях на известную тему, оно прослеживается в приводимых цитатах. Темой же этой была оценка идейно-психологической почвы 40-х годов, и здесь молодой Леонтьев оказывался в более близком родстве с Достоевским и Аполлоном Григорьевым, чем с «московскими славянофилами». Именно в этом пункте размежевания со славянофильской классикой обнаруживалось родство. Для обоих, при существенной разнице поколений, усложненно-болезненная литературно-душевная почва «нашего недавнего прошедшего» была *родной*, и они сохраняли душевную верность ему при всех критических пересмотрах. Сжигая и отрываясь, Леонтьев *тепло* помнил то, от чего отрывался, с чем расставался, — весь этот идейно-душевный комплекс, выжитый литературой в первую половину века, — русский байронизм и лишнего человека, русский романтизм и жоржзандизм, европейское разочарование, претворившееся в «мировую тоску» русского мыслящего героя, для которой тоже найдутся у него прочувствованные слова.

И Достоевский сжигал и тепло вспоминал. Так в 1876 году он теплым именно словом помянул Жорж Занд как «одну из самых ясновидящих предчувственниц (...) более счастливого будущего, ожидающе-

го человечество» (23, 36). А в следующем году на могиле Некрасова зашищал перед новыми радикалами байронизм как великое и *святое* явление европейского духа. «В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах» (вспомним у Леонтьева об «искреннем и *плодотворном* разочаровании»). Пушкин, по Достоевскому, указал «и с х о д л я н а с, р у с с к и х», из мировой тоски—в обращении к народности, к почве (26, 113—114).

А вот как писал Леонтьев из своей первой монастырской кельи, с Афона, в 1872 году: «От некоторых мест Чайлд Гарольда можно перейти без всякого усилия и почти незаметно к иным местам Давидовых Псалмов, а от Псалмов Давида—ко всей Христианской Церковности.

Два величайших лирика всего мира могут легко примириться в больной и тоскующей русской душе.—И вольно же было сухим умам м и р о в у ю тоску, тоску безграничную ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданское недовольство современностью вместо того, чтобы разрешить ее в Боге?!

Понял ли бедный Герцен перед смертью, какой р е ш и м о с т и у него не достало?»¹⁶

Здесь, в этих словах, перед нами уже настоящий Леонтьев с его единственным в своем роде мировоззренческим спектром, тем, что пугал своей широтой строгого оптинского монаха отца Климента Зедеггольма, на что ему отвечал Леонтьев: «Ум мой упростить я не могу». Сочетание Байрона и псалмов Давида в леонтьевском спектре—в этом его «цветущая сложность». Он склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний. Он попадал при этом в тиски противоречия, которое не только понимал, но и, как было сказано, любил. Он не мог принять аскетического правила, которое, в воспоминаниях С. И. Фуделя (сына любимого ученика Леонтьева), юродивый прокричал ему на дорожке оптинского скита: «А в одном мешке Евангелие с другими книгами нельзя носить». Леонтьев—носил. «На столе моем рядом лежат Прудон и Пророк Давид, Байрон и Златоуст;—Иоанн Дамаскин и Гете;—Хомяков и Герцен». Это он пишет из той же кельи с Афона.

Но ведь он не просто во вкусах своих совмещает Байрона и Пророка Давида, эти имена важны у него как некие вехи пути для русского человека: «два величайших лирика» примиряются в русской душе, но не просто в ней совмещаются, а образуют путь. Путь, на котором тоска

мировая широкой и ненасытной души находит себе разрешение в почве и в Боге. Путь, какой проходили, если и не в такой законченности, то в тенденции, интеллектуальные герои русского XIX столетия, в том числе и такие его протагонисты, как Аполлон Григорьев, Достоевский и Леонтьев, по-своему каждый. Всем им был интимно знаком этот путь, Достоевскому он был ведом и как художнику: русский культурный тип человека широкой и ненасытной души, ищущей для себя исхода, «бремени», почвы,—его центральный герой. В этом мире его героев, возможно, присутствует и Леонтьев: недавно Н. А. Рабкиной было высказано предположение, что он прототипически отразился в Версилове¹⁷. Во всяком случае, смысловой материал леонтьевская позиция и самая личность могли представить для художника Достоевского выразительный.

3

Упомянутое предположение, что Леонтьев был в поле зрения Достоевского-художника, вероятно, но судить об этом мы можем лишь косвенным образом, разгадывая в персонажах Достоевского возможные отражения личности и идей Леонтьева. Прямых реакций Достоевского на Леонтьева известно не много¹⁸, имя его вплоть до эпизода 1880 года с пушкинской речью лишь дважды упоминается в письмах Достоевского, и нет, кажется, оснований думать, что в сознании Достоевского Леонтьев занимал значительное место. Зато несомненно, что в сознании Леонтьева занимал Достоевский место значительнейшее и составлял болезненный вопрос.

Каков был исходный тезис леонтьевский относительно Достоевского, говорилось выше: публициста и моралиста в Достоевском он безусловно предпочитает художнику, романисту, «Дневник писателя» почитает «во сто раз драгоценнее всех его романов» (VII, 444). Несомненно, «Дневник писателя» был в глазах Леонтьева той идеальной литературной формой, какой он сам искал и которой, видимо, подражал в цикле своих передовых статей в «Варшавском дневнике» (1880) и позже в «Записках отшельника» в «Гражданине» (1887—1891),—формой участия в современности и влияния на нее, притом влияния действительного, широкого и удавшегося («особенно на молодых русских читателей», как признавал ревниво Леонтьев—VIII, 187), какого собственная публицистическая деятельность его не имела (небезосновательно

поэтому, вероятно, и слово о «зависти», которое произнес Достоевский в своей последней записной тетради в ответ на статью «О всемирной любви»: «Г-н Леонтьев продолжает извергать на меня свои зависти» — 27, 52).

Но так или иначе, независимо от сравнительного успеха, публицистическая деятельность обоих писателей в 70-е годы совершалась на близких путях, они печатались в тех же изданиях и откликались на общие темы; в 80-е годы Леонтьев продолжал развивать эти темы в своем направлении. Фронтальным сопоставлением мыслительной работы двух писателей в их публицистике историкам русской мысли еще предстоит заняться — со всеми пунктами сближений и расхождений: было немало и тех и других. Как общее надо отметить, что оба одновременно начали в 70-е годы пользоваться газетными фактами как реальным источником, на котором можно строить целые идеологемы с немалым размахом: как истории раскольника Куртина и казака Кувайцева в статье Леонтьева «Грамотность и народность» (1870), так и «Фома Данилов, замученный русский герой» в «Дневнике писателя» за январь 1877 — извлечение из газетной хроники.

Из примеров сближающих стоит только упомянуть те заключения, которые оба они выводили, о преемственной связи нигилистов-социалистов 60—70-х и либералов-идеалистов 40-х годов. Нигилисты — дети (блудные) либералов: мысль Достоевского, персонифицированная им в «Бесах». «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» (29, кн. I, 260). Как европейские, так и наши социалисты и анархисты (наши Марки Волоховы и Базаровы), писал Леонтьев, обращены умеренным либерализмом, но его презирают, «и они правы в своем презрении»; и если когда-нибудь они будут иметь власть ставить свои памятники, то не выпестовавшим их либералам, «а с в о м: Бакунину, Добролюбову, Писареву... Даже и не Герцену...» (VII, 217—218). Подтвердилось: пришло время власти ставить памятники; правда, и Герцену тоже.

Из разногласий фундаментальных надо назвать такую тему, как *христианство и империя*. Леонтьевский византизм был основан на том, что он высоко оценил дело Константина в истории, организовавшего христианство государственным образом, привязавшего христианство к империи (он все надеялся, что и на современный международный социализм найдется свой Константин — «экономический Константин»¹⁹,

и что будет это русский царь, который его приберет к рукам, приручит и организует и учредит что-то вроде *православной социалистической монархии*: была у него такая своя социалистическая утопия). Для Достоевского реформа Константина была роковым событием, искажившим путь вселенской церкви: языческое Римское государство включило в себя церковь на началах компромисса, который в Византии назывался симфонией, а затем овладело ею,— и это для Достоевского было папство. Леонтьев же и к римскому католицизму чувствовал «культурно-политическое» пристрастие²⁰, и к католически-теократическим планам Владимира Соловьева относился, во всяком случае, с интересом, если не прямо с сочувствием (и не на этом разошелся с ним перед самой смертью). «Исказил ли римский католицизм христианство, по Данилевскому и другим славянофилам, или он развил его правильно, по Соловьеву; во всяком случае, чего же еще могущественнее, самобытнее в истории, новее в свое время и влиятельнее, чем папский этот Рим!» (VII, 319). По Достоевскому, византийский компромисс был порожден историческим и духовным «столкновением двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: человекобог встретил богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа. Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь — римское право и государство» (26, 169). Византийско-римскому компромиссу Достоевский противопоставил «русское решение вопроса», полемически назвав его «русским социализмом», с разъяснением, что нарочно берет «это обратно противоположное церкви слово», чтобы выразить идею русского народа как церкви (27, 18—19), то есть духовного братского единения, в противоположность насильственному внешнему, какое, по Достоевскому, есть идея как римского католицизма, так и современного социализма. В последних выпусках «Дневника писателя» Достоевский варьировал тему своей пушкинской речи, и можно видеть, как в столкновении с ним Леонтьева по поводу этой речи сказывалось разномыслие по целому спектру взаимосвязанных вопросов — не только по вопросу о любви и страхе в христианской догматике, но и о церкви и государстве в христианской истории (в том числе замечание Достоевского о компромиссе идей Аполлона Бельведерского и Христа, очевидно, помимо его намерения, метило и в Леонтьева). Завершивший путь Достоевского и верховный его религиозно-общественный идеал, как он высказался в пушкинской речи и последних частях «Дневника писателя», — *внегосударственен*; в восточном христианстве после падения Византии и в несложившихся формах

русской общественной и государственной жизни «остался лишь Христос, уже отделенный от государства» (26, 169), а также народ как «почва», предназначенный начать на земле осуществление идеала «всенародной и вселенской церкви» (27, 19). В подобную всенародную церковь, согласно идее, какую высказывает Иван Карамазов и подтверждает старец Зосима, должны переродиться-преобразиться все общество и все государство: «Сие последнее буди, буди».

Публицистика у обоих писателей на каждом шагу перерастала в широкую философию истории, а эта последняя стояла под эсхатологически-апокалиптическим знаком. В современных событиях Достоевский видел «начало конца всей прежней истории европейского человечества»: «видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготавливалось в мире с самого начала его цивилизации» (25, 9, 6). В тех же тысячелетних, вековых, всеевропейских и всемирных координатах существовала и мысль Леонтьева. В историко-софской напряженности именно этим двоим нет равных в их современности (только в более ранние годы Тютчев). У обоих — тот же состав основных персонажей большой исторической драмы: Европа, Россия, почва, народ, Восток (с особым значением Турции и Константинополя-Царьграда), славянство, православие, католичество, социализм, революция. Но интеллектуальная режиссура исторического процесса с этими персонажами — существенно разная. Картина хода истории с различиями акцентов важнейшими — особенно если выделить на первый план таких протагонистов, как Россия, Европа и Революция.

В предсмертной статье «Над могилой Пазухина» (1891) Леонтьев ядовито задел уже давно покойного Достоевского, заявив такой прогноз о русском народе близкого будущего: «Иначе, через какие-нибудь полвека, не более, он из народа „богоносца“ станет мало-помалу, и сам того не замечая, „народом-богоборцем“, и даже скорее всякого другого народа, быть может». «Иначе» — если не будет властными мерами «ограничен, привинчен, отечески и совестливо стеснен». Ибо только удержанный в этих насильственных рамках, он сможет «пребыть надолго тем народом „богоносцем“, от которого ждал так много наш пламенный народолобец Достоевский» (VII, 425, 424).

Такой прогноз в основном расходился с пророчествами Достоевского о скорой будущей роли народа как носителя «русского социализма» и начала братской вселенской церкви. В основном, хотя и не абсолютно, потому что и Достоевский лучше кого бы ни было знал о «круговороте судорожного и моментального самоотрицания и саморазруше-

ния, так свойственным русскому народному характеру в иные роковые минуты его жизни» (21, 35) и заносил в «Дневник писателя» тревожные наблюдения над текущими фактами, например, обдумывая известие из сгоревшего села, где народ по призыву целовальника за бочку вина бросил горевшую церковь и спас кабак. «Примеры эти еще пока ничтожные, в виду неисчислимых будущих ужасов» (22, 29). И тут же рядом с предсказанием русского социализма говорил (причем более прямо и трезво в черновой тетради, чем в печатном тексте) о беззащитности народа «к иным веяниям и влияниям (...). Даже нигилистическая пропаганда найдет дорогу», как уже в народ проникла штунда (27, 17, 49). Но противоречивым этим наблюдениям подводится в идеологии «Дневника писателя» концептуальный баланс в пользу цельного образа народа как единственной силы, от которой можно «ждать так много», как саркастически комментировал ожидания эти Леонтьев.

Оба говорили о революции как итоге европейского процесса— бывшей революции французской, разгорающейся по ходу XIX века всеевропейской, и надвигающейся всемирной—и о России перед ее лицом. Революция как «результат истощения принципов» европейской истории,—цитировал Леонтьев Прудона и восклицал: «Неужели таково в самом деле п о п у щ е н и е Божие и для нашей дорогой России?! Неужели, немного позднее других, и мы с отчаянием почувствуем, что мчимся бесповоротно по тому же проклятому пути!?» (VI, 192).

Оба шли за Тютчевым, который в 1848-м, в год европейских революций, так очертил решающую ситуацию современной истории: «Давно уже в Европе есть только две реальные силы: Революция и Россия»²¹. «Россия и Революция» — так Тютчев перефразировал нашу вечную тему— «Россия и Европа»: приравнял Европу к революции как судьбе Европы и отмежевал от революции Россию. Тютчевские море и утес вошли метафорой в русскую мысль, бившуюся над тревожным вопросом, и в 1880 году Достоевский предрекал о коммунарах и пролетариях: «они бросятся на Европу, и все старое рухнет навеки. Волны разобьются лишь о наш берег...» (26, 168). И Леонтьев в последний год жизни: «И пусть тогда бушующий и гремящий поезд Запада промчится мимо нас к неизбежной бездне социальной анархии...» (VII, 434).

Тютчевская концепция разделения современной цивилизации на два особых мира с разным историческим предназначением, выразившаяся в заключительных словах написанного фрагмента его трактата «Россия и Запад»: «европейский Запад это лишь половина великого

органического целого, и трудности, по-видимому, неразрешимые, терзающие ее, обретут свое разрешение лишь в другой его половине»²², — эта концепция подвергалась испытанию ходом событий в 70—80-е годы, и в историософской публицистике Достоевского и Леонтьева она это испытание проходила. «Будущность Европы принадлежит России», — варьировал Достоевский тютчевский тезис (22, 122): Россия — «не старая Европа, а новая», особый и могучий мир, независимый от «и х н и х, роковых вопросов, которыми старая, дряхлая Европа связала себя!» (25, 150). Проклятые вопросы Европы — не наши вопросы, но нам предназначено на своем особом пути дать и им разрешение. Готовится страшное потрясение, «с изменением лика мира сего — по крайней мере, на Западе старой Европы» (25, 148). Русь же выдержит все вопросы и останется прежней Русью, «без ущерба лику и образу народа русского» (22, 119; 25, 174). «С Востока и пронесется новое слово миру навстречу грядущему социализму, которое, может, вновь спасет европейское человечество» (26, 85).

Тот же мотив исторического конца, с попыткой локализовать его в «старой Европе» — и у Леонтьева: в Европе «п р е х о д и т о б р а з м и р а с е г о» (VII, 117). У Леонтьева та же тютчевская конструкция проходит проверку в терминах его культурно-исторической морфологии, и эта проверка носит характер как бы теоретический. Постановка вопроса леонтьевская: сумеем ли мы, хоть на время, изменить русло всемирной истории и создать взамен отжившей свой срок романо-германской цивилизации новую, обещанную Н. Я. Данилевским четырехосновную славяно-русскую культуру и тем самым использовать свой единственный шанс обновить историю, стареющий мир? Или же нам суждено повторить европейский путь, хоть и «немного позднее других»? Но у Леонтьева нарастал и другой прогноз: не позднее, а раньше других. В той же статье последнего года жизни, где он надеется, что гремящий поезд Запада промчится мимо, он предвидит и возможность такой «вполне бессословной» России, которая «не станет ли скорее, чем мы обыкновенно думаем, во главе именно того — общереволюционного движения... Наши Добролюбовы, Писаревы, Желябовы, Гартманы и Крапоткины — уже „показали“ себя. Ведь и это своего рода призвание; и это — историческое назначение о с о б о г о характера» (VII, 436).

В том же последнем году он предвидел возможность осуществления наиболее радикальных тенденций общеевропейского процесса на русской именно почве и так обосновывал предсказание: «Почва рыхлее,

постройка легче... Берегитесь» (VII, 530). К такому выводу привела эволюция леонтьевского почвенничества, прошедшего ряд этапов. Можно видеть, читая Леонтьева, как колебалась и менялась его оценка национальной почвы. Она «роскошная», свежая по сравнению с западной «истощенной» — в статье «Грамотность и народность» (1870). Но она же «слабая», опасно и скрыто «подвижная» в сравнении с западной взрывчатой тектоникой, — этот мотив возникает уже через несколько лет, в «Византизме и славянстве»: «но какая-то особенная, более мирная или глубокая подвижность всей почвы и всего строя у нас, в России, стоит западных громов и взрывов» (V, 255). Подвижность и рыхлость почвы как тревожная предпосылка. Пластика этой метафоры нашему историческому сознанию и нашему опыту многое говорит — Леонтьев был мастер таких пластических образов исторического процесса.

«Почва рыхлее, постройка легче». Что за постройка Леонтьевым здесь пророчится? Через полвека будет «слово найдено» — «котлован». Котлован — безнадежное строительство Вавилонской башни на рыхлой почве. С ходом лет, особенно в самые поздние годы, после уже Достоевского, у Леонтьева в этом трехчлене — Россия, Европа и Революция — третий член, Революция (о которой он писал как о живом олицетворении в своей исторической мифологии: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их — для своих собственных как бы сознательных целей»²³), все более смещался в сторону России. С ней начал связываться и эсхатологический мотив исторического конца, на западноевропейскую локализацию которого, как и Достоевский, он положил столько сил: если нет надежды (которую он терял все более) на самобытное изменение общего русла истории, то «мы поставлены в такое центральное положение именно только для того», чтобы «написать последнее „м а н и — ф е к е л ь — ф а р е с!“ и „о к о н ч и т ь и с т о р и ю“» (VI, 47).

И Достоевский тоже видел то, что он называл русской стороной европейских учений: «Состоит она в тех выводах из учений этих, в виде несокрушимейших аксиом, которые делаются только в России» (21, 132). Последними словами своей публицистической проповеди Достоевский словно бы заклинал такие возможности нашего русского будущего, Леонтьев в своих последних словах его все более трезво предвидел.

4

Пушкинская речь Достоевского стала завершающим синтетическим его высказыванием, и в ответ ему явилось синтетическое также по мировоззренческой концентрированности возражение Леонтьева — статья «О всемирной любви». Проповедь Достоевского нарвалась на отповедь Леонтьева, произошел неприятный эпизод, по впечатлению большинства современников, однако со временем выяснилось, что на пути русской мысли это был эпизод серьезный, заслуживающий даже название великого спора, поскольку смысл его до наших дней вычерпывается философами и историками и поскольку он коснулся основ миропонимания двух недюжинных мыслителей и трудных вопросов философии и религии, а также поскольку два ума, между которыми произошла эта сшибка, как бы не только за себя самих свидетельствовали в этом споре, и он обозначил размежевание двух коренных тенденций и типов сознания, так или иначе проявившихся в нашей идейной истории. «Разногласие Леонтьева с Достоевским не было их личным спором и столкновением»²⁴. Оно побуждало (побуждает нас и поныне) занять позицию и делать выбор, как делал его, например, включившийся в спор Лесков: «Что же касается лично нас, то голос совести велит нам стоять на стороне Достоевского...»²⁵

Окраску эпизоду дал Леонтьев, произнеся слово о *ереси*: «слово не шуточное», — заметил Лесков²⁶, будучи сам знатоком «оттенков» и уклонов в христианстве, с которыми это слово связывалось. Как сведущий Лесков и оценивал богословские притязания автора книги «Наши новые христиане», применив к нему слова Феофана Прокоповича о том, что автор «тую богословию знает, как калмыки архитектуру»²⁷. Однако в следующей заметке на ту же тему он укоренил Леонтьева в определенной и отдаленной традиции: «Осифляне стояли как раз за то, за что стоит нынче г. Леонтьев (...). Продолжателя дела осифлян видим, — заключал Лесков, — но последователей заволжских старцев — нет»²⁸. Так он наметил два исконных типа мысли, отозвавшихся в современном споре.

В предисловии к книге, впрочем, Леонтьев оговаривал, что будет говорить о «своего рода ереси», то есть не в строгом догматическом смысле — о ереси «не формулированной, не совокупившейся в организованную еретическую церковь», но весьма распространенной «у нас теперь в образованном классе»²⁹.

Тем не менее слово было найдено и тяжело накренило спор. К выступлению Достоевского, свободному от каких-либо богословских претензий, христианскому по мысли и настроению, но, конечно, светскому по характеру и цели, была приложена мера «строгого и неуклонного церковного православия» (VIII, 199); свою полемику Леонтьев определил в письме К. Губастову как «обличение в недостаточном христианстве»³⁰.

Ересью в глазах Леонтьева оказалось то, что сам Достоевский, отвечая первым критикам речи (А. Градовскому, но еще не Леонтьеву, статьи которого он еще не читал), назвал светлой надеждой, восклицая в отчаянии: «Неужели же светлая надежда, что хоть когда-нибудь в нашем страдающем мире осуществится братство <...> есть уже гордость и призыв к гордости?» (26, 171). Для Леонтьева не только гордость — ересь, поскольку это хилястическая надежда на царство Божие на земле.

Достоевский, однако, тут же вернул ему нешуточное слово: «Леонтьев в конце концов немного еретик — заметили Вы это?» — осторожно отвечал он К. П. Победоносцеву как возможному арбитру (30, кн. I, 210). Уже после смерти Достоевского в его защиту от обвинения в «новом христианстве» печатно выступил Владимир Соловьев; эпизод приобрел, таким образом, характер «догматического прения»³¹.

Но, как говорил Соловьев же во второй своей речи о Достоевском: «Будучи р е л и г и о з н ы м человеком, он был вместе с тем вполне свободным мыслителем и могучим х у д о ж н и к о м»³². Этот взгляд, расширяя поле обсуждения, ставил под вопрос самый характер леонтьевской полемической выходки, которая представляла попыткой подвести под догматическую критику свободного мыслителя и могучего художника.

Но и сама леонтьевская критика была на деле квазидогматической, на что указывали прежде всего церковные писатели, касавшиеся этого спора, особенно решительно архимандрит Антоний (Храповицкий), называвший позицию Леонтьева «псевдо-аскетическим направлением» и уличавший его в невозможно вольном для духовного писателя оперировании священными текстами, которые он не только комбинирует, но и формулирует по-своему, творя несуществующие и выдавая собственные афоризмы за «слово Божие»³³. Арх. Антоний при этом типологизировал позицию Леонтьева по отношению к определенной традиции близко к тому, как это делал Лесков (на которого даже прямо ссылался сочувственно, на его «Полунощников»), указывая на уз-

кий подбор святоотеческих текстов — «только учителей покаяния и дисциплины», при невнимании к иным учителям, «не подходящим под их кругозор», и называя как главное в этой иной традиции имя Нила Сорского³⁴.

Может быть, и нашлись бы ортодоксальные причины для пристрастного усмотрения еретических «оттенков» у обеих сторон, двух как бы противоположно направленных ересей — «розовой» Достоевского и «черной» Леонтьева. Но, оценивая их противоречие в этой категории, тем самым ему полагали жесткие рамки. На самом деле это было противоречие двух свободных мыслителей, каким Леонтьев был не меньше Достоевского, и в качестве такового и нам надлежит этот спор рассматривать.

Не одного Лескова спор поставил перед выбором, и мало кто решал его в пользу Леонтьева, в том числе большинство высказывавшихся церковных писателей, от Антония Храповицкого в 1892 году до Георгия Флоровского в 1937-м³⁵. На леонтьевское утверждение о непризнании оптинскими монахами «Карамазовых» православным романом отвечал Розанов: «В с я Россия прочла его „Братьев Карамазовых“ и изображению старца Зосимы п о в е р и л а»³⁶. Также и русская церковь в целом приняла автора «Карамазовых» и пушкинской речи как своего писателя, леонтьевскую же критику программой своего отношения к Достоевскому не сделала; «православие оцерковило Достоевского, что очень бы удивило К. Леонтьева»³⁷. Из церковных писателей, хотя бы отчасти разделивших леонтьевскую позицию, надо назвать В. В. Зеньковского, который в пушкинской речи Достоевского нашел «упрощение трагической темы истории»³⁸ (так Зеньковский от себя формулирует взгляд Леонтьева, и поскольку столь отчетливой формулировки в излагаемом тексте Леонтьева нет, она воспринимается как принадлежащая самому автору «Истории русской философии»).

5

Двумя ключевыми словами, на которых Леонтьев построил свое разногласие с Достоевским, стали у него — *любовь* и *гармония*.

Любовь — это главное спорное слово, вокруг которого происходит спор; оно недаром вынесено в заголовок обеих статей, составляющих «Наши новые христиане»; антитезу же ей у Леонтьева составляет *страх*, не простой, конечно, — духовный, религиозный страх, однако

при этом не отделенный достаточно и от страха простого и даже физического («Нужно дожить, дорасти до действительного страха Божия, до страха почти животного и самого простого перед учением Церкви, до простой боязни согрешить»³⁹.) «Страх Божий и любовь к человечеству» — такова леонтьевская антитеза.

Свою философию страха и любви Леонтьев предъявлял Достоевскому и Толстому как прямо христианскую; но в ответ он слышал (сразу же от Лескова и Вл. Соловьева⁴⁰) новозаветное слово, содержавшее решающее ему возражение: «В любви нет страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (*I Ин.* 4, 18). Это слово Апостола Леонтьев, конечно, помнил, но, конечно также, его обходил, ведя свою полемику и оперируя священными текстами, и только в частном письме (том самом письме Александрову, где излагал свою эксцентрическую и вряд ли ортодоксальную идею страха Божия, «почти животного») его помнит и объясняется: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим»⁴¹. Как современное же учение, «одностороннее» проповедание христианской любви есть для Леонтьева признак «розового» и «нового» христианства, незримо связанного с эмансипационно-эгалитарно-социалистическими течениями века. Поэтому — «поменьше и о той любви без страха того христианства à l'eau de rose, которым иные простодушно морочат и себя, и нас» (VII, 73). Собственное леонтьевское решение: «Смесь страха и любви — вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят...» (VII, 62).

Связь понятий в этой формуле, конечно, совсем иная, чем в новозаветной максиме. Но «совершенной любви» в картине бытия леонтьевской места нет. Места нет любви как абсолюту апостольского учения Иоанна и Павла: «но любовь из них больше». Если здесь она «больше» самой веры, то у Леонтьева она «меньше» страха, пусть даже и страха Божия. У Леонтьева это величина относительная, «паллиативная» (VIII, 192), это, главное, сила естественная, подчиненная, как и все живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», — повторяет Леонтьев от лица Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладеет любовь» — *Мф.* 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Это совсем не та любовь, на которую можно весь мир купить и выкупить все грехи, по слову старца Зосимы (14, 48). В «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор Леонтьева с Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», —

говорит Алеша, и ему по-леонтьевски отвечает Иван: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» (14, 216).

«Все, кружась, исчезает во мгле...» Леонтьев это знал хорошо и в статье «О всемирной любви» повторял, опять от имени Евангелия, но акцентируя по-своему, что «на земле все неверно и все неважно, все недолговечно...» (VIII, 182). И свое христианство — «для внутренней жизни нашего сердца» — характеризовал как «религию р а з о ч а р о в а н и я, религию безнадежности на что бы то ни было земное»⁴². Религиозное обращение на середине пути и было вызвано у Леонтьева острым переживанием тленности и обреченности земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этого он не знал; это знал Достоевский, у которого Соловьев, возможно, и взял это «солнце любви», потому что это у Достоевского так в поэме об инквизиторе рассказано о явлении людям Христа:

«Солнце любви горит в его сердце...» (14, 227). В «Кане Галилейской» в видении Алешином сам Христос — это солнце: «А видишь ли солнце наше...? — Боюсь, не смею глядеть... — Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами...» (14, 327). Страх Божий — как перед солнцем — неотъемлем и неприменим в этом переживании, но поскольку это «солнце любви», то «любовь из них больше»: «Не бойся Его». Соотношение, обратное леонтьевскому, ибо он повторял опять же как святоотеческое учение (на что и указывал Антоний Храповицкий, что Леонтьев пользуется «н е с у щ е с т в у ю щ и м изречением Апостола»⁴³, в котором он текст псалма дополнил собственным заключением): «Начало премудрости страх Божий, плод же его любовь» (VIII, 159, 167, 183).

В плане историческом трезво-разочарованный тон Леонтьева по отношению к «розовому» пафосу Достоевского был оправдан ходом последующей отечественной истории. Любовной она не оказалась, в нарушение пророчества Достоевского. Одну из своих выразительных картин «социально-политических опытов ближайшего грядущего (к о т о р ы е, по всем вероятиям, неотвратимы)» Леонтьев нарисовал как раз в статье «О всемирной любви» (VIII, 190—191).

Но эта доля исторической трезвости, в том, что относится к пониманию и оценке любви, куплена у Леонтьева ценой философской потери. Ведь не чисто историческая критика его цель, а — «обличение в

недостаточном христианстве». Но христианского великого понятия любви он не знает или ему не доверяет — любви как бытийно-космической силы, той, которая «больше», — а знает ту, которая «меньше», — непрочное психологическое состояние, на котором нельзя основать и личных надежд, тем более исторических. «А Толстой и Достоевский еще на л ю б о в ь надеются!»⁴⁴ Неонтологичность леонтьевского понимания любви сказывается в той ее типологизации, какую он проводит в полемике с Достоевским. С одной стороны, она сводится просто на доброе чувство: «„Любовь“ же (или проще и яснее д о б р о т у, м и л о с е р д и е, с п р а в е д л и в о с т ь...)»⁴⁵. Такая «любовь м о р а л ь н а я» в его порядке ценностей не стоит высоко (и эта «любовь» в его текстах, как правило, существует в кавычках). С другой стороны, Леонтьев всегда утверждает «любовь э с т е т и ч е с к у ю», любовь-восхищение, и она стоит для него высоко, но на той же психологической почве, от абсолюта апостольского учения далеко.

Вспомним еще раз сказанное Г. Флоровским о разногласии Леонтьева с Достоевским, которое не было их личным спором. Через год после смерти Леонтьева статья Владимира Соловьева «Смысл любви» открывает сильную линию истолкования этой темы в русской религиозной философии XX века. Толкование христианства как «религии любви» станет одним из ведущих мотивов «нового религиозного сознания», от Соловьева до Олега Поля (иеромонаха Онисима)⁴⁶ и до позднего С. Л. Франка⁴⁷. «Новое религиозное сознание», как всякая реформация, ориентируется на возврат к христианским первоисточкам, критически пересматривая наслонившееся за века «предание», и в одном из писем того же 1883 года, когда Соловьев защищал Достоевского от Леонтьева, он объясняет корреспонденту: «Что одна любовь безусловна и она одна остается — это говорю не я и не Достоевский, а ап. Павел и Иоанн»⁴⁸. А еще годом раньше К. П. Победоносцев, которого в своем возражении Достоевскому Леонтьев ставил ему в пример как христианского проповедника, так реагирует на вторую речь Соловьева о Достоевском: «Ведь они подлинно думают и проповедуют, что Достоевский создал какую-то новую религию любви и явился новым пророком в русском мире и даже в русской церкви!»⁴⁹ Победоносцев повторял Леонтьева, с расширением фронта борьбы («они»); для обеих борьба была серьезной. «Новые христиане» представляли носителями «новой религии любви», — и, как в ответ ни указывал Соловьев на первых апостолов, Леонтьев с Победоносцевым верно чувствовали современный нерв назревавших духовных движений, которые назовут

своим предтечей Достоевского. На «перевале сознания»⁵⁰ конца века вопрос о «смысле любви» становился пунктом размежевания. Статья «О всемирной любви» острейшим образом обозначила это размежевание.

6

Другим пунктом своего противоречия Леонтьев сделал слово *гармония*. Он взял это слово у Достоевского и подверг перетолкованию. В тексте пушкинской речи оно возникает несколько раз, но применяется здесь оно не вполне однозначно, как бы в двух разных контекстах. По ходу речи вначале является «мировая гармония», но озвученная иронически и скептически, поскольку это русский скиталец назван «искателем мировой гармонии» (26, 141), являющейся в контексте его сознания: «Не только для мировой гармонии, но даже и для цыган не пригодился несчастный мечтатель... Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоин» (26, 133). В заключительной же части речи с этим своим прямым лирическим и даже пророческим словом является сам Достоевский, предрекающий наше русское назначение «изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26, 148).

К этому слову у Достоевского привязался Леонтьев и вступил в борьбу на почве этого слова. *Гармония* — категория эстетическая, слово из словаря Леонтьева, как и из словаря Достоевского тоже, и взаимопротиворечие словарей и позиций — и, можно сказать, эстетик — выразительно вскрывается в семантическом поле этого слова. Сложности его звучания в пушкинской речи Леонтьев не расслышал, той сложности, которую можно определить как перебои утопического и контрutoпического начал в мировоззрении позднего Достоевского. «Мировая гармония» — слово, вынесенное им из юности (слово Консидерана), слово из словаря фурьеризма, и как таковое оно является знаком тех «уродливых утопий» (24, 116), от которых ему всю жизнь приходится отрекаться; и в пушкинской речи оно как будто взято в интонационные кавычки (пользуясь термином М. Бахтина). Но «окончательная гармония» в той же речи звучит прямой идеей-утопией, указывая на перспективу чаемого светлого будущего («светлая надежда», о которой восклицал Достоевский).

На эту гармонию-утопию и была реакцией статья Леонтьева, противопоставившего ей свой образ гармонии по-леонтьевски, которую он, в противовес этическому и утопическому пафосу Достоевского, определил как «реально-эстетическую» (VIII, 202). Клин клином, на гармонию он отвечал гармонией.

Она во всем противостояла гармонии Достоевского, и прежде всего Леонтьев переместил ее из будущего целиком в настоящее; философского будущего вообще леонтьевский образ мира не знает (если же предвидится эмпирическое, историческое и политическое будущее, то совсем не светлое), и модель гармонии по-леонтьевски закрепляет «реально-эстетические» черты неизбывного и «неисправимого» настоящего, вплоть до конечной эсхатологической катастрофы. Структурные же различия двух типов «гармонии» Леонтьев определил еще задолго до столкновения с Достоевским, в «Византизме и славянстве»: «и бо гармония не есть мирный унисон, а плодотворная, чреватая творчеством по временам и жестокая борьба» (V, 223); «не антитез, а согласие» (V, 237) — другой тип, Леонтьеву чуждый. Грядущая гармония в финале пушкинской речи клонила к «мирному унисону» («чтоб разрозненные личные народные единицы соединились в гармонию и согласие» — так формулирует Достоевский — 24, 309), Леонтьев утверждал «гераклитову» по типу гармонии сопряжения и борьбы антитез.

Леонтьев при этом напоминал Достоевскому грехи его молодости, намекая на их неизжитость, когда в начале своей статьи указал на идейный источник «светлой надежды» — французский утопизм и христианский социализм 30—40-х годов, называя заветные имена Фурье и Жорж Занд (VIII, 177); провел прямую линию от юношеского фурьеризма Достоевского к его пушкинской речи. В этой связи особый смысл и известное оправдание обрело леонтьевское обвинение в ереси, если вспомнить по этому случаю слово о «ереси утопизма», сказанное позднее С. Л. Франком, — см. его статью 1946 года под этим названием: он рассматривает утопизм как «типический образец ереси в точном и правомерном смысле этого понятия» — как человекобожеское искажение религиозной идеи спасения. Франк, однако, уточняет, что понимает под утопизмом «не общую мечту об осуществлении совершенной жизни на земле, свободной от зла и страдания, а более специфический замысел» — совершенная жизнь как организационный проект, подлежащий реализации «устрояющей самочинной волей человека»⁵¹. Утопическое устремление пушкинской речи не шло дальше «об-

щей мечты» и «светлой надежды», это была утопия без «организационного пафоса»⁵²; «экстатическое предощущение „мировой гармонии“»⁵³ — больше «сон и бред», чем проект: «Вы скажете, это сон, бред: х о р о ш о , о с т а в ь т е м н е э т о т б р е д и с о н » (24, 309).

Напоминанием своим Леонтьев, видимо, попал в какую-то точку и задел за живое, растревожил и смутил Достоевского. В записных тетрадях последнего частое слово — «утопия»; он как будто не перестает объясняться по поводу подразумеваемых обвинений, отмежевываясь от «уродливых утопий», но не отказывается совсем от этого слова: «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» (24, 195). Разные писавшие о Достоевском авторы сходятся в том, что начальная идейная закваска не была до конца изжита им и вступала в сложные сплавы с позднейшими почвенно-славянофильскими и православно-церковными верованиями. «Яд утопии, бывший увлечением его молодости, продолжал неприметным образом действовать в том положительном решении вопроса, которое он сознательно противопоставил решению утопического социализма»⁵⁴. «Достоевский до конца не изжил своих юношеских верований. Они, как застарелые навыки мысли, прокрались и в позднейшую его идеологию, где уже многое, однако, противоречило им»⁵⁵. «Действительно, в своем религиозном развитии Достоевский исходил именно от тех впечатлений и имен, о которых говорил Леонтьев. И от этого „гуманизма“ он не отрекался и впоследствии (...) и стремился его оцерковить»⁵⁶.

В этой связи Г. Флоровский признал неудачным способ защиты христианской репутации Достоевского от Леонтьева у Владимира Соловьева. В самом деле, есть оттенок оправдания в этой защите: «Достоевскому приходилось говорить с людьми, не читавшими Библии и забывшими катехизис. Поэтому он, чтобы быть понятым, поневоле должен был употреблять такие выражения, как „всеобщая гармония“, когда хотел сказать о Церкви торжествующей или прославленной»⁵⁷.

Однако вряд ли можно пушкинскую речь читать как такое иносказание и вряд ли о «гармонии» Достоевский говорил поневоле. Защищая его от леонтьевского обвинения в скрытом социализме, Соловьев переводил его на ортодоксальный язык; при этом он упрощал и сглаживал Достоевского. Но неслиянность двух опорных пунктов сознания автора пушкинской речи — «гармонии» и Церкви — он тем самым отметил.

К тому же сам Соловьев вскоре после своей защиты (в начале 1885 года) написал Леонтьеву письмо, которое тот хорошо запомнил (и на не-

го ссылался в одном из писем Розанову⁵⁸), совсем иначе рисуя в нем Достоевского в отношении к религии: «для него религия была некоей новой невиданной страной, в существование которой он горячо верил, а иногда и разглядывал ее очертания в подзорную трубу, но стать на религиозную почву ему не удавалось; Вы же давно на ней стоите по крайней мере одной ногой (другая помещается в области эстетики)»⁵⁹

Самое интересное, что при всем лукавстве этого отзыва (в письме Леонтьеву именно) с ним согласуется соловьевская же характеристика Достоевского как «ясновидящего предчувственника» истинного христианства»⁶⁰. Соловьев открыто цитировал здесь самого Достоевского, помянувшего в 1876 году этим словом Жорж Занд — «ясновидящую предчувственницу <...> более счастливого будущего» и даже, «может быть, одну из самых полных исповедниц Христовых, сама не зная о том» (23, 37). Тем самым он устанавливал так же, как и Леонтьев, связь религиозной позиции позднего Достоевского с утопическим идеалом его молодости; но, в противоположность Леонтьеву, Соловьев устанавливал эту связь сочувственно и как бы сам подключался к ней.

Но лукавая соловьевская диалектика позволяла ему совершенно согласовать эти восторженные слова с критическим отзывом о религии Достоевского в письме Леонтьеву. Достоевский с подзорной трубой здесь похож на Колумба — открывателя («ясновидящего предчувственника») новой страны вселенского христианства будущего, которое Соловьев во второй своей речи о покойном писателе противопоставлял существующему «храмовому» христианству: «Такое вселенское христианство исповедовал и возвещал Достоевский»⁶¹.

Религиозное же преимущество Леонтьева тем определялось в лукавом письме, что он всегда сверяется «с Варсонофием Великим». Леонтьев и вправду в это самое время в этом духе желал от молодых своих друзей, чтобы Иоанн Лествичник нравился им больше Достоевского⁶² (а Варсонофия Великого называл рядом с Иоанном Лествичником в статье «О всемирной любви» среди тех имен, с которыми надо сверяться современному писателю, Достоевскому, — VIII, 196). Два ориентира, очерчивающие ситуацию в русской религиозной мысли конца столетия. По существу и в лукавом письме в лукавой форме Соловьев противопоставлял два типа религиозного сознания, определяющих ситуацию, — ортодоксально-традиционалистский, стоящий на «почве», пророческому и творческому. Достоевского он ориентировал в направлении к будущему и ставил его в перспективу чаемого религиозного обновления. Леонтьев этой идее, носившейся в воздухе послед-

ней четверти века, противостоял упорно, хорошо понимая в то же время, что «богословская работа Восточной Церкви еще не окончена» (VII, 312), и много надеясь в этом смысле как раз на Владимира Соловьева. Но, писал он в то же время: «Какие же это могут быть новые пути? Для меня никаких нет, кроме догматического и аскетического Православия, устоявшего против науки и прогресса»⁶³. Принципиальным заглавием «Наши новые христиане» он давал отсылку к источнику современных веяний («Новое христианство» — главный труд Клода Сен-Симона, 1825) и заявлял свою контрпозицию, словно заранее противореча грядущему «новому религиозному сознанию», которое примет Достоевского и Соловьева как своих предтеч; Леонтьев ему пригодится и станет интересен как-то иначе, но и Леонтьев этой новой эпохой будет всерьез прочитан впервые.

7

Полемика вокруг пушкинской речи вела к Апокалипсису, участники так или иначе вспоминали эту книгу, как сообщал Соловьев, «любимую книгу Достоевского в его последние годы». По Соловьеву, Достоевский только перелагал «своими словами» на общедоступный язык «пророчества новозаветного откровения». Так Соловьев построил свою защиту против Леонтьева⁶⁴. Леонтьев в ответ отрицал в выступлении Достоевского «и тень намека» на «некие скрытые мечтания апокалипсического характера» и находил в нем лишь «космополитическую выходку» в духе обычных теорий земного прогресса (VIII, 213). Однако в тексте статьи «О всемирной любви» он поддержал полемику А. Д. Градовского как раз в той ее части, где тот выставлял мрачные предвещения Апокалипсиса о пришествии Антихриста в конце времен *против* Достоевского (а Соловьев Апокалипсис выставит за него): «Я очень обрадовался этому замечанию нашего ученого либерала» (VIII, 183). Выразительны также в статье Леонтьева несколько раз возникающие вариации на темы нового неба и новой земли, которые ведь недаром явились в ответ на речь Достоевского, хотя Леонтьев и отрицал какое-либо ее отношение к священной книге. Да и не мог не знать Леонтьев, что христианский социализм XIX столетия, который он усматривал скрытым в пушкинской речи, питался истолкованием Апокалипсиса. Но им питалась и «футуро-эсхатология»⁶⁵ Константина Леонтьева, так что спор упирался в истолкование

единственной новозаветной пророческой книги. Отношение Леонтьева к ней, очевидно, было все-таки настороженным, как можно почувствовать из замечания в ответе Соловьеву об «апокалипсическом» как «д а л ь ш е определенного учения Церкви идущем» (VIII, 213); в устах Леонтьева это формула осторожного выведения рискованной книги за скобки «настоящего (т. е. ц е р к о в н о г о) христианства», в котором он отказывал Достоевскому (и которое не ввело Откровение Иоанна в богослужение).

Если Леонтьев обрадовался полемическому указанию на Апокалипсис А. Градовского, то отвечал на него (еще до статьи Леонтьева) и сам Достоевский, но, видимо, не случайно этот ответ его остался в черновиках «Дневника писателя»: «Вы верно не дочитали Апокалипсис, г-н Градовский. Там именно сказано, что во время самых сильных несогласий не Антихрист, придет Христос и устроит царство свое на земле (слышите, на земле) на 1000 лет. Тут же прибавлено: блажен, кто участвует в воскрешении первом, то есть в этом царстве. Ну вот в это время, может быть, мы и изречем то слово окончательной гармонии, о котором я говорю в моей Речи. Вы опять скажете, что это фантастично, закричите, что это уже мистика. А не суйтесь в Апокалипсис, не я начинал, вы начали» (26, 323).

Достоевский этой записью подтверждал ориентацию своей речи на хилиастические обетования Апокалипсиса, но не решился ввести эту запись в печатный текст. Леонтьев выдвинул обвинение в ереси хилиазма, но открыто слово это также не произнес⁶⁶. Леонтьев бил в точку, и спор опять выходил на линию основного размежевания в мысли эпохи, размежевания, назревавшего тогда и существующего поныне.

На хилиастическое чаяние Достоевского Леонтьев отвечал: *никогда*. «Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы люди дышали, почти не замечая его...» (VIII, 192). Здесь — центр спора, нерв их противоречия; сразу же вспоминается многое из Достоевского, на что возражением служит этот монументальный тезис, и, проведя соответствующее сопоставление текстов, мы почувствуем меру их расхождения в идеалах, расхождения по самому центру: оно и высказалось в борьбе за идеальное слово «гармония».

«Никогда» леонтьевское — возражение Достоевскому по широкому фронту: и на его «золотой век в кармане», и на «жизнь есть рай» в житии Зосимы, и на смешного человека: «Люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле».

Леонтьев своим возражением и Соловьев своим возражением Леонтьеву ставили спор на поприще «догматического прения», каковым —

поприщем — оказывалось в первую очередь понимание 20-й и 21-й глав Апокалипсиса — учения о тысячелетнем царстве и таинственных слов о новой земле. Спор ложился в русло большого противоречия двух тенденций вокруг Апокалипсиса, обозначенных о. Сергием Булгаковым как «имманентно-исторический» и «трансцендентно-катастрофический» пути понимания откровения (с признанием либо же отрицанием связей и переходов между путями), как антиномия «апокалиптического» и «эсхатологического», различаемых С. Булгаковым вопреки обычному отождествлению⁶⁷.

Соловьев в порядке догматического прения отвечал Леонтьеву, что «такой безусловной границы между „здесь“ и „там“ в Церкви не полагается. И сама земля, по священному Писанию и по учению Церкви, есть термин изменяющийся»⁶⁸. Это метило в самую сердцевину леонтьевского мирозерцания, с его теорией формы как «безусловной границы», воспроизводимой на всех уровнях его образа мира — от культа сословных перегородок в его социологии до сурового трансцендентализма, с разделением нацело «здесь» и «там», без переходов, в его метафизике.

Ответ на этот свой образ мира Леонтьев находил и в «Братьях Карамазовых», в учении Зосимы о *соприкосновении*, учении, снимавшем «безусловную границу» и утверждавшем мистическую связь миров и преображение «этой» земли: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...», «тайна земная соприкасалась со звездною...»

Земля есть «термин изменяющийся» в космосе Достоевского. «Слышите, на земле», — мы помним его ответ «ученому либералу» на попытку побить его Апокалипсисом. Ему близки «исторически-имманентные» откровения этой книги, и философия земли Достоевского заключает в себе как бы опытное знание новой земли как реальной реальности, начинающейся уже сейчас и всегда, на этой земле. В этой идее земли коренится и общественный хилиазм Достоевского — с ограничением, звучащим как утверждение: «русский социализм» как «всемирная и вселенская церковь, осуществленная на земле, *поколикую земля может вместить ее*» (27, 19).

Леонтьевский образ мира не знает новой земли. Для него она буквально есть *terra incognita*, неясно обещанная по ту сторону «безусловной границы». «Вот ж и з н ь, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом г а р м о н и я», — внушает он Достоевскому (VIII, 194). *На этой земле* — звучит безнадежно. *На этой земле* — и все. Об обетованной же новой земле, «по уничтожении э т о й земли с о

в с е м и ч е л о в е ч е с к и м и д е л а м и е е» (VIII, 194), мы знать ничего не можем, договаривал он, высказывая свое понимание обетования в духе катастрофической эсхатологии. Достоевскому очевидно ближе понимание в духе светлой апокалиптики — понимание нового творения как *преображения*: «творение как преобразование»⁶⁹, новая земля как мистическое продолжение нашей земли через ее преобразование. Та земля, на которую пал и поливал ее слезами Алеша Карамазов в главе «Кана Галилейская», — это в космосе Достоевского есть уже начало обетованной новой земли.

8

Вот на это «слышите, на земле» отвечал Леонтьев: *никогда*. И указывал на романы Достоевского, которые так не любил, — и это один из парадоксальнейших его парадоксов, — указывал как на свой аргумент в опровержение Достоевского — утописта и хилиаста — на мир преступления и наказания как образец единственно возможной «на этой земле и под этим небом» гармонии: «Вот ж и з н ь...» Эта фраза, цитированная только что, этот важнейший леонтьевский теоретический тезис ведь не что иное в его статье, как вывод из описания мира «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых».

Итак, на этой земле, но — *гармония*. Та самая леонтьевская, которую он как клин клином вышибал мечтательную гармонию Достоевского. Клин клином, гармонию гармонией, Достоевского Достоевским. Не чаемая гармония неведомого будущего, а трагическая гармония «неисправимого» настоящего, без будущего; не утопическая, а «реально-эстетическая»; замкнутая в земных противоречиях, которые под эстетическим взглядом обращаются в живописную картину, контраст, светотень. Преступление и наказание сами по себе дают такую светотень. Преступление и наказание как вся полнота жизни, какая нужна для гармонии.

О Леонтьеве сказано, что он, не чувствуя преобразования, не зная этой идеи, «именно любовался этим не-преобразенным миром»⁷⁰. Это близко тому, как он описывал свою гармонию по-леонтьевски в статье «О всемирной любви». Но вполне парадоксально в собственном духе он ее описывал прямо по романам Достоевского, столь ему эстетически антипатичным, о чем он оставил немало свидетельств. Словно он на этот раз нашел в них нужную философскую модель — и в самом де-

ле в романах Достоевского он ее нашел. Но для этого он описывал по-своему мир Достоевского.

Это мир, в котором все нравственно и духовно высокое обусловлено обязательно «нестерпимым трагизмом жизни» (VIII, 193). Лишь преступление и наказание открывает возможность нравственной высоты и подвига. Описание мира романов Достоевского у Леонтьева выразительно и убедительно. Тем не менее нет сомнения, что раздраженная и принципиальная в своей раздраженности реакция на статью Леонтьева в потаенной записи Достоевского⁷¹ была и реакцией на леонтьевское использование его романов как примера и «доказательства». С таким использованием он не мог примириться. «Поэтическое, живое согласование светлых тонов с темными — и больше ни ч е г о» (VIII, 194) — как мог отнести Достоевский к такому выводу из своих романов?

Можно видеть, как в леонтьевских описаниях перестраивается по-леонтьевски мир Достоевского. Он прежде всего лишается динамических свойств и обращается в статическую фигуру. Он приводится в соответствие с леонтьевским убеждением (с которым не согласился бы никогда Достоевский) о «неисправимости земной жизни» (VIII, 189), и вот на месте живого романа мы имеем модель, являющую статически безысходное закрепление земных противоречий в живописной картине, увенчиваемой идеальным словом «гармония». Гераклитова гармония неизбывного противостояния и эстетического сопряжения противоположностей, потрясающий, в то же время трагический и живописный *контраст*: «девушка кроткая, милая, верующая и торгующая собой для пропитания семьи!» (VIII, 193). Контраст как теоретическая модель неисправимого в принципе, но в этой неисправимости эстетически завершенного мира. Достоевский не мог принять такого истолкования своих романов, но и у Леонтьева это истолкование имело оборотную сторону, и тот же мир Достоевского, с его нестерпимым трагизмом, предстал на иных страницах Леонтьева в совершенно ином освещении; антагонизм философский и эстетический разводил их тотально.

9

Но гармония по-леонтьевски заключала в себе один трудный пункт: она как бы требовала присутствия в мире зла. Зло нужно как

условие всего самого лучшего — подвига, жертвы, яркого переживания жизни, самого добра. «Да зло на просторе родит добро!» — это еще в начале пути провозгласил супергерой Милькеев в романе «В своем краю» (1864). Зло на просторе — вот его статус в мире Леонтьева. Зло на просторе становится творческой силой, и чтобы ею быть, оно нуждается в просторе. В характере как добра, так и зла проявляется качество жизни, оно и отстаивается, а главная разделительная черта проходит не между добром и злом, а между качеством жизни и отсутствием качества. Тот же супергерой продолжал: «Если для того, чтобы на одном конце существовала Корделия, необходима леди Макбет, дайте ее сюда, но избавьте нас от бессилия, сна, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности» (I, 305).

Так говорил молодой Леонтьев, «эстетик-пантеист», каким он себя потом как будто с неодобрением вспоминал (IX, 13), — однако и много лет спустя суровый религиозный мыслитель, ведя свое обличение Достоевского «в недостаточном христианстве», воспроизводит в точности ту же формулу — как постоянную, неизменяемую формулу своего мировидения, основанную на том же центральном слове — *необходимо* — но теперь с опорой не на Шекспира, а на Евангелие: «Чтобы самарянина было кого пожалеть и кому перевязать раны, необходимы же были разбойники» (VIII, 186).

Здесь заслуживает быть упомянутым, что мимо этого места у Леонтьева не прошел ученик его Розанов, которого это место смутило, поскольку почувствовалось некое странное извращение смысла притчи в таком повороте. Разве так рассказал бы эту притчу Спаситель, когда бы *так* размышлял над жертвой разбойника, — задается вопросом Розанов, называя Леонтьева по поводу этого истолкования, этого «странного приложения» притчи к истории — «гибким адвокатом прекрасно, прекрасного даже в смешении со злом»⁷².

Но такое истолкование евангельской притчи так же служит леонтьевской философской модели, как и истолкование романов Достоевского. Истолкование, в котором музыку делает пафос, акцент. «На другом конце» как условие равновесия жизненных сил на ярком уровне *необходима* леди Макбет, *необходимы* разбойники.

Яркое зло словно рыцарски служит яркому же добру. Потому что в леонтьевском мире, конечно, присутствует и добро — но особого разбора, «высшего порядка», на него ведь указывает и пример самарянина. Скажем по-розановски, что это добро «в смешении» с красотой. Такое только и признавал Леонтьев, отвращаясь от вышедшей из катего-

рического императива «чистой этики», деградировавшей в буржуазную мораль «среднего европейца». Этот этический полюс леонтьевского пресловутого эстетизма отметил, кажется, один Бердяев, настаивавший, что «с более глубокой точки зрения ни К. Леонтьев, ни Нитцше не были аморалистами. В конце концов, К. Н. видел в красоте — добро, а в уродстве — зло»⁷³. И, кажется, в этом пункте — во взгляде на «генеалогию морали» своей современности и утверждении собственной этики «по ту сторону добра и зла», этики героического человека, «несвоевременной» в демократический век, — действительное (обычно лишь туманно декларируемое) сближение Леонтьева с Ницше.

Да, леонтьевское эстетическое есть героическое, требующее «добра высшего порядка» и человека особого качества, а то и другое требует великой борьбы, всегда состоящей в преодолении зла. Характерно, что о добре высшего порядка он говорил, указывая не на кого-нибудь, а на Бисмарка — как деятеля героического склада; но в современном мире и эти деятели так связаны «мелкой сетью опутавшего их общества», что «могут, быть может, делать меньше зла, но зато и добра высшего порядка им уже не дают более делать обстоятельства» (VI, 54). Так и слышится здесь оглядка на леди Макбет и Корделию. Леонтьев явился в конце XIX века протестом на гуманистически-демократически-моралистическую парадигму века, и его особая этика тоже была протестом. Аристократическая «мораль ценностей, а не мораль человеческого блага»⁷⁴, в самом деле исторически синхронно подобная ницшевской.

Достоевский не был справедлив, истолковывая в потаенной записи позицию Леонтьева как низменный гедонизм: «Леонтьеву (не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он по-гибнет). В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое.

Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в свое пузо» (27, 51).

Последнюю фразу он повторит немного далее в той же записной тетради 1880 г. в более грубой редакции: «Я здесь на миг, бессмертия нет, буду жить в мою — — —» (27, 56). Леонтьев не называется, но (соседство записей в тетради) имеется, очевидно, в виду. Леонтьев как идейный оппонент смыкается для Достоевского здесь с мировоззренческим типом атеиста-аморалиста, которого он исследовал на различных уровнях — от князя Валковского до Версилова и Ивана Карамазова.

Версиров здесь особенно интересен; выше мы ссылались уже на предположение Н. А. Рабкиной, что Леонтьев мог в Версирове отразиться прототипически. Косвенным образом они связаны той же грубой фразой, возникавшей уже в подготовительных материалах к «Подростку», притом в самом остром конфликте со знаменитым тезисом о красоте, спасающей мир. Обе фразы встречаются в контексте будущего Версирова: «(Что же спасет мир? — Красота. — Но всегда с насмешкой). Может быть, рубит образа и говорит: „Я хочу жить в свою задницу“...» (16, 43). Похоже, что спор Леонтьева и Достоевского шел давно, заочно и анонимно, неведомо для самих участников, задолго до пушкинской речи и статьи «О всемирной любви». Леонтьевская позиция попадала при этом в художественный материал Достоевского; ведь недаром, по-видимому, так связались у него герой рукописей к «Подростку» с Леонтьевым одной грубой фразой. Отразился ли вправду в этом герое Леонтьев прототипически или (скорее) как объективный смысловой материал эпохи, но в самом деле леонтьевская проблематика переплавлялась в версировской. Отметим два момента, оба относятся к мировоззренческой характеристике героя. Это версировский «философский деизм», который автор оставил за ним в окончательном варианте: «я — деист, философский деист, как вся наша тысяча» (13, 379). Свою философскую позицию до обращения 1871 года Леонтьев описывал как «какой-то неясный деизм, эстетический и свободный» (IX, 70): как похож на Версирова этот автопортрет! Леонтьев был из версировской «нашей тысячи» и, независимо от проблематичной прототипичности персональной, принадлежал мировоззренческой прототипичности широкой (которой не чувствовал себя чуждым и сам автор романа, однажды о себе сказавший версировскими словами: «Я деист, философский деист!»⁷⁵). Другой мотив, логически и психологически связанный с первым, применительно же к Леонтьеву соотносящийся с этим самым его религиозным обращением в сорок лет и его тяжелым христианством, — это искание «груза», веры: «Ищет груза, ищет веры; но ЕГО придавил жучок» — в материалах к «Подростку» (16, 38). В Версирове романа это мотив «вериг», какие он, по легенде, носит; но искание, подточенное «жучком» (разрушительным аморальным импульсом: «жучок б е с п о р я д к а» — 16, 22) и срывающееся в богоборческий бунт и скандал («рубит образа» — реализовано в романе: герой разбивает икону).

Достоевский не был справедлив в своей потаенной записи с последовавшей грубой фразой. Но подобное философское упрощение — обыч-

ный прием Достоевского-полемиста — способствовало прямому попаданию. Оба они в идейной схватке умели нащупать больные места друг у друга. Конечно, Леонтьев не исповедовал примитивного гедонизма. Сколько сил положил он сам на обличение «безумной религии эвдемонизма», с XVIII столетия занявшей в Европе место религии истинной. И однако мог Леонтьев биографически совпадать буквально (и почти карикатурно) с известными персонажами Достоевского и логикой их рассуждений; так, например, рассказывать Льву Тихомирову о своих прошлых грехах: «Ведь я тогда не верил в Бога — возразил он. — Конечно, если Бог запрещает, то я должен слушаться. Но если Бога нет, почему же мне стесняться?»⁷⁶

Достоевский знал силу леонтьевской постановки вопроса о страдании и зле как неотъемлемых характеристиках бытия. «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла...» (25, 201). Разве не Достоевского эти слова? Но в том же «Дневнике писателя» в том же году его же слова: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (25, 118). Слова эти прямо следуют за другими словами, выше уже приводившимися, — о том, что люди могут быть счастливы, «не потеряв способности жить на земле». А вместе они составляют идейный контекст, от которого отмежевывался по всему фронту Леонтьев своим контекстом.

Леонтьевская версия притчи о самарянине — один из пунктов размежевания. Присмотримся: разве не повторяет Леонтьев извечную парадоксальную истину о положительной роли зла, зла на службе добра, которую мысль человеческая продумывала веками, от книги Иова до «Мастера и Маргариты»? Леонтьев ставит на этой старой мысли свой акцент, но, кажется, в этом акценте все дело. Вот у одного религиозного философа XX века и у одного православного богослова тоже нашего века мы читаем вещи как будто очень близкие. «Последовательная и углубленная мысль наша принуждена и радикально отрицать зло, как небытие, и признавать положительное значение зла. Зло есть возврат к небытию, отказ от миротворения, и вместе с тем зло имеет положительное значение, потому что оно вызывает высшую творческую силу добра для своего преодоления. Свобода зла есть добро, и без свободы зла не было бы свободы добра, т. е. не было бы добра. Возможность зла есть условие добра»⁷⁷. «Свобода зла есть добро» — уж не сам ли Леонтьев здесь говорит, не то же ли это, что «зло на просторе»? (Бердяев испытал известное влияние Леонтьева, но не объяс-

няется же влиянием такое сближение.) «И во всех отношениях мне кажется, что добро именно испытывается, поддается пробе тем, что оно сталкивается со злом. Я не говорю, что это хорошо по существу; но, несомненно, человек вырастает в совершенно новое измерение, совершенно новое величие...»⁷⁸ Тоже леонтьевский, кажется, аргумент — вырастающее «величие» человека.

Но Леонтьев делает свой акцент. Акцент состоит в устранении другой стороны противоречивой истины, в ослаблении видения и переживания зла *как зла* (и, тем самым, зла «как небытия»: но метафизики зла не знает Леонтьев, он знает зло как неизбежную и непременную характеристику исторической картины мира, и в этом качестве зло у него — полнокровное бытие). Акцент порождает *пафос* необходимости зла и страдания для достижения жизненной полноты. В *пафосе* именно и леонтьевское отличие. Единственная возможная на этой земле «гармония». Эстетическая модель *равновесия сил*: «с а м а ж и з н ь со всею полнотой ее и с тем р а в н о в е с и е м зла и добра...» (VIII, 303). Но тем самым, в составе модели, зло уже является «нормальным состоянием людей». Модель утверждается с пафосом, но она безнадежна. Она существует на фоне всегда ожидаемой эсхатологической катастрофы и только на этом фоне имеет свой смысл и свою красоту. Изменений, кроме «паллиативных», на этой земле быть не может, всегда повторяется то же — разбойники ищут жертву, самарянин перевязывает раны — эта модель воспроизводится и в трагедии Шекспира, и в романе Достоевского, и (у Леонтьева это особенно ценный пример для его модели) в поэзии Пушкина. Изменение может быть только одно — конец, разрушение мира. «Верно только о д н о — точно, о д н о, одно только несомненно — это то, что все здешнее должно погнубнуть!» (VIII, 189). Так он внушал Достоевскому. Но леонтьевская гармония и возможна на этом фоне. И вообще леонтьевский парадокс возможен на этом именно фоне — тот озадачивающий парадокс, что суровое христианство уживалось достаточно спокойно в этом религиозном мыслителе с неистребимой «страстной эстетикой»⁷⁹. На фоне столь радикальной эсхатологии безнадежное состояние мира виделось и стоически-любовно переживалось как эстетический феномен.

На все большие темы эти Достоевский думал иначе, и его реакция была непримиримой. На леонтьевский пафос необходимости зла для жизненной полноты, увенчиваемой идеальным словом «гармония», он отвечал своим — «безрассудно и нечестиво».

10

Итак, непреработанная гармонизация земных противоречий леонтьевская была Достоевскому чужда и враждебна. Собственные же его отношения с идеей «гармонии» — очень сложны, и самое обращение к этому термину противоречиво. Противоречиво оно и в пушкинской речи, чего не заметил Леонтьев. Достоевский ведь был давно уже автором «Записок из подполья» и не раз уже рассчитался с социальными утопиями в виде ли хрустального дворца или же муравейника. На это давнее произведение и указал, возражая Леонтьеву, Соловьев как на свидетельство отрицания Достоевским гармонии-утопии как «нового вавилонского столпотворения»: «Пусть г. Леонтьев перечтет хоть „Записки из подполья“»⁸⁰. И Леонтьев перечел и, отвечая в свою очередь на возражение Соловьева, сам от себя, не ссылаясь на оппонента, вспоминал «чрезвычайно остроумные насмешки именно над этой окончательной гармонией или над благоустройством человечества» в «Записках из подполья» — вспоминал как факт, которому противоречит направление пушкинской речи (VIII, 213). Но ведь и в ней — мы уже говорили об этом — слово «гармония» выступает двойственно, причем выражение «мировая гармония» как фурийский термин является в отчужденных контекстах, в интонационных кавычках, и озвучено иронически как принадлежность сознания несчастных русских скитальцев; о том, что так оно и должно звучать по замыслу автора, говорят подготовительные материалы к речи, где имя Фурье прямо привязано к характеристике скитальца: «Укажите ему тогда систему Фурье, который еще тогда был неизвестен, и он с радостью бы поверил в нее (...) Но тогда еще не было системы Фурье» (26, 215—216). «Мировая гармония» скомпрометируется в тексте пушкинской речи. Но другая, братская — «окончательное слово великой, общей гармонии» — является на конце ее пафосом речи. Гармония с гармонией, утопия с утопией находятся в тексте ее в неочевидном, но разноречии, которого, возможно, не слышал сам автор речи, пользуясь общим словом в необщих целях. Но, возможно, он таким образом размежевывался в сложном идейном поле. Соловьеву пришлось потрудиться, чтобы подвести пророчество пушкинской речи под обетования Апокалипсиса и замаскировать хилиазм Достоевского. По оценке же Леонтьева, проповедь Достоевского была «туманной», «и, должно быть, именно благодаря этой патетической туманности речь Достоевско-

го имела такой успех» (VII, 306). На натянутость соловьевской защиты Леонтьев не устал указывать.

В самом деле, провозглашение *окончательного* слова заключало в себе известный «туман». Провозглашалось тем самым окончание истории, хотя бы и продолжающейся далее в «окончательном», гармоническом состоянии. На туман Леонтьев отвечал переводом из гармонического в эсхатологический план: «Окончательное слово?.. Что такое окончательное слово на земле? Окончательное слово может быть одно: — Конец всему на земле! Прекращение истории и жизни... Иначе почему же и в каком смысле окончательное» (VII, 483). Но Достоевский именно говорил об окончательном слове земной гармонии.

Столько сил положил он на расчеты с социальными утопиями, что не помешало ему завершить свой путь гуманистической утопией в виде христианского братства народов, предсказанием как бы новой земли в рамках исторического времени и на этой, нашей земле («слышите, на земле»). Между тем почти в то же время он испытывал идею окончательной гармонии бунтом Ивана Карамазова, и слово являлось в таком контексте: «страданиями моими унавожить кому-то будущую гармонию». У Ивана речь идет как раз об обетованиях Апокалипсиса, тех самых, что будет цитировать Соловьев «в защиту Достоевского»: «И отрет Бог всякую слезу» (*Откр.* 21, 4). Но, как известно, против этой картины он выставит единственную неискупленную детскую слезинку. И она поколеблет картину вечной гармонии так, что писателю до сих пор на эту тему с нами не объясниться, хотя бы мы и помнили наизусть, как он объяснял свое благое намерение К. П. Победоносцеву. По мысли В. Л. Комаровича, Достоевский в Иване «объективировал богоборческие тенденции своего юношеского мировоззрения»⁸¹. Объективировал, пусть, но ведь этот же аргумент о невозможности принесения в «строительную жертву»⁸² одного человеческого существа (любого) для возведения здания он повторит прямо от себя и в пушкинской речи (26, 142). Одновременно в сотрудничестве и споре — в диалоге, по-бахтински — с героем автор «Карамазовых» предпринял теодицею, развернув ее вокруг понятия гармонии «в мировом финале» (т. е. гармонии заключительных глав Апокалипсиса), на которую пала густая тень в таком контексте: *унавожить* будущую гармонию. Как ни опровергай героя автор, эта дискредитация идеального термина не проходит даром и в смысловом балансе романа остается неснятым вопросом.

Этого, столь осложненного лика «гармонии» у Достоевского, с отказом от нее, когда она покупается страданием, Леонтьев не заметил, но и его бы тоже не принял, потому что иначе смотрел на страдание — и вообще на все реальности и понятия, вовлеченные в спор. Он ведь тоже знал, что «все болит у древа жизни людской» (V, 202), но делал из этого факта другие выводы. «Музыкальное, субъективное мерило боли», выступал тут Леонтьев-врач, так мало значит в сравнении с «объективными признаками» в его медицинской науке (критерии которой тут же переносились на социальные науки и на историю). Но это необходимый момент в картине жизни — необходимый гармонии диссонанс. «Все болит у древа жизни людской» — он так замечательно формулировал для того чтобы встроить этот факт в свою модель и лишить его решающей силы (какую имел он для Достоевского). Формула Леонтьева: думать «не столько о страждущем, сколько о поэтическом человечестве»⁸³. И никакой теодицеи нет и быть не может, не проблема это Леонтьева. Теодицеи быть не должно, поскольку боль и страдание, и самое зло входят в состав гармонии как ее условие, конститутивный признак, и вся структура ее во всем противоположна сложной «гармонии» Достоевского.

Что-то вроде собственной теодицеи или миродицеи (оправдание мира, каков он есть, того Божьего мира, какого не принимал герой Достоевского, оправдание механизма жизни и исторического процесса) он дал в виде анекдота в одном из своих фельетонов в «Варшавском дневнике» в 1880 г. (здесь в том же году напечатана и статья «О всемирной любви»). Приходится выписать его целиком — Ю. Иваск считает его заслуживающим быть включенным «в самую избранную антологию русской публицистики»⁸⁴.

ПОЛЕЗНО ЛИ САМОУПРАВСТВО НА УЛИЦЕ

На-днях по Вержбовой улице проходила, сторбясь, нищая старушка. Она хотела перешагнуть через грязь, как вдруг какой-то молодой парень простого звания, смеясь, подшиб ее ногою, и старушка упала в воду. Увидавши эту сцену, один из тех варшавских комиссионеров, которые носят красные фуражки, подскочил к молодому негодяю, схватил его и побил тут же весьма основательно. Публика (в том числе и мы, грешные) остались очень довольны этой карой, столь быстро последовавшей за подлым поступком.

Т е п е р ь — ф и л о с о ф и я. Во-первых, философия утилитарная. До Бога высоко, до мирового судьи далеко; городской тоже не всегда может вырасти из земли, а великодушный человек в красной рубашке был близко.

Значит — «легальность и в наше время не может еще вполне уничтожить жи в у ю правду не только на всем земном шаре, но даже и в Варшаве».

Во-вторых, философия художественно-историческая. Грязи на улице, положим, нет; пауперизма и тем более; малый ноги не подставляя, комиссионер его не бил. Публика не смеялась и не радовалась. В „Варшавском Дневнике“ не был бы весь этот случай описан... Что ж бы было? — „Нирвана“ какая-то. Абсолют! Германские мыслители говорили: достижение абсолюта есть прекращение истории. Что значит абсолю т? Уж не то ли это царство правды и сплошной любви, которую нам предлагают некоторые органы и русские и западной печати?..

Нет, бедная старушка, падай лучше в грязь! Нет, молодой негодяй, бери на себя, так и быть, неблагоприятную роль порока!.. И ты, добрый комиссионер, бей его крепче!.. Мы предпочитаем сложность и драму и с т о р и и безмыслию земного абсолюта...

Maxima miranda in minimis!

(VII, 547—548)

Это тоже модель. Философия жизни леонтьевская в ней присутствует как анекдот, упрощенно, выпукло и достаточно цельно. А также оптимистично, весело, в отличие от такой же, по существу, модели (преступление и наказание как образ жизненной полноты) в трагическом варианте (роман Достоевского, прочитанный по-леонтьевски). Уличный анекдот, дающий модель всей его «философии художественно-исторической» и позволяющий даже вспомнить «германских мыслителей», под которыми прежде всего разумеется, видимо, Гегель. Борьба с Гегелем, и именно по вопросу об «абсолюте», о философском окончательном результате истории и условиях его достижения, уже сложилась в традицию русской мысли; к ней теперь подключается и Леонтьев. Открыл же традицию Белинский известным своим письмом В. Боткину 1 марта 1841 г., которое, как доказано, сильно затем отозвалось в бунте Ивана Карамазова: «Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить свою участью идею дисгармонии»⁸⁵. В этот узел русской мысли вплетает теперь свою нить и Леонтьев и делает это весьма по-леонтьевски.

Он и включается в традицию русской мысли, и гораздо больше с ней расходится, порывает. В отрицании абсолюта «германских мыслителей» он совпадает с Белинским и Иваном Карамазовым — однако его мотивы? Он как раз принимает и утверждает дисгармонию как условие гармоний, но не какой-то будущей, окончательной, а настоящей,

прямо сейчас наличной под леонтьевским названием реально-эстетической. И — что у тех составляет мучение мысли, здесь возбуждает апофеоз. Так падай, старушка, в грязь, чтобы только не прекратилась «сложность и драма истории!» Когда-то она прекратится катастрофически, а пока — «вот жизнь», «в высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и больше ничего!» (VIII, 194). Так он описывал роман Достоевского — и выходит, Белинский предугадал его, помянув «меломанов».

Как не вспомнить тут чорта Ивана Карамазова (заметим, его пародийного двойника), в аргументы которого писатель как будто вписал заранее своего в скором времени оппонента, пародийного Леонтьева (связь замечена Р. Гальцевой и И. Роднянской⁸⁶). И именно в уличном анекдоте леонтьевском, который сам по себе — на грани автопародии, аргументы сближены наиболее. «Что ж бы было? — „Нирвана“ какая-то. Абсолют!» — у Леонтьева. И у чорта: «что же бы вышло после моей-то „осанны“? Тотчас бы все угасло на свете и не стало бы случаться никаких происшествий». Собственное назначение как «необходимого минуса» в мироздании (вспомним леонтьевское — «необходимо») чорт мотивирует необходимостью происшествий для жизни: «и получилась жизнь». — «Вот жизнь...» — у Леонтьева. Леонтьевская модель — это тоже модель «происшествия» как содержания жизни. Притом всегда того же самого происшествия, будь то евангельская притча или уличный анекдот: разбойник, жертва, доблестный помощник — те же роли-функции, тот же состав происшествия. Злое действие порождает доблестное противодействие — и это воспроизводится снова и снова. Злое действие как обязательная завязка необходимой сюжетности жизни, без которой — «Нирвана». «Сложность и драма истории», апология которой составила дело жизни Леонтьева.

Странным образом выходит так, что позиция строгого критика еретических уклонений наводит на столь двусмысленную ассоциацию, причем не единственную такого рода: трудно не вспомнить Леонтьева, читая известное место в знаменитом романе двадцатого века. Вольфанд в остром разговоре с посланцем «света» воспроизводит аргумент карамазовского чорта и в то же время высказывает мысль вполне леонтьевскую: «что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» Мысль старая как мир и вечно новая, убедительность которой равна ее соблазнительности. «Дух зла и повелитель теней» представляет впечатляющую

картину, что надо сделать с землей, чтобы на ней господствовал «голый свет»,— «ободрать» ее ото всего, что есть на ней и бросает тень. Но сам же указывает момент, способный решающим образом изменить картину мира с точки зрения вопроса о зле и философии тени. Этот момент—*интонация*. Дело в интонациях, говорит Воланд представителю «света»: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла». Их невозможно не признавать и можно не признавать, и различие позиций здесь—в интонациях. Художественно-историческая философия Леонтьева в его уличном анекдоте—это *пафос, интонация*, истолкование притчи о самарянине—тоже. Вспомним смущение Розанова: разве *так* рассказал эту притчу Спаситель? Спором мировоззренческих интонаций и был в значительной мере большой спор по большим вопросам Леонтьева и Достоевского.

11

Леонтьев спорил с *пушкинской* речью и в спор вовлек и Пушкина. Он выставил Пушкина, свой образ Пушкина, как аргумент против пушкинской речи. Это тоже момент интересный в споре Леонтьева с Достоевским—присутствие Пушкина в этом споре. Правда, среди огромных тем, из него поднявшихся, присутствие Пушкина здесь не очень заметно; его почти и не замечают. Но и о Пушкине было Леонтьевым брошено несколько замечаний, обративших это имя тоже в яблоко раздора. Пушкин в споре Леонтьева с Достоевским—это отдельная тема, какую необходимо хотя бы здесь обозначить особым пунктом, отдельно же мы о ней говорим в другом месте (в статье «Из истории понимания Пушкина» в настоящей книге).

12

Еще раз вспомним: Леонтьев любит противоречие и возводит его в систему. В отношении к Достоевскому это сказывалось сцеплением парадоксов. Как уже мы знаем, идеолога в Достоевском, публициста и моралиста он решительно предпочитал художнику-романисту, но в открытое столкновение пришел с идеологом, публицистом, а союзником в этом конфликте взял себе художника, Достоевского-романиста. Романы Достоевского подошли ему для философской модели, но они же

пользовались всегда его эстетической антипатией. Противостояние на деле было тотальным и коренилось в самых основах миропонимания и отношения к современности.

Мне похвалить его нелегко, писал Леонтьев из Оптиной пустыни А. Александрову о Достоевском, «я его „уродливых“ романов терпеть не могу; хотя и понимаю их достоинства»⁸⁷. Замечательно, что «терпеть не могу» относилось к тому же, в чем признавались достоинства. К тому же самому «нестерпимому трагизму», пригодившемуся для философской модели; на иных страницах Леонтьева он представал как трагизм «уродливый» и «не полезный», в отличие от трагизма «Войны и мира» (VIII, 235). Но примечательно также, что, внося поправки в журнальный текст «Анализа, стиля и веяния» для отдельного издания, которое он не успел подготовить, он вычеркнул эти строки и дал на полях рукописное объяснение, что делает «уступку»: «Я знаю, почему я не люблю романов Д-го (сочувствуя в то же время его публицистике, за исключением глупого бреда в речи о Пушкине); но мимоходом так решительно говорить не следовало... Это правда — но лучше молчать»⁸⁸. Факт, говорящий о затаенности антипатии и осторожности в ее выражении. Ответная реакция Достоевского в записной тетради тоже была затаенно враждебной; отвечать печатно он, видимо, склонен был отказаться: «Но что же я ему могу отвечать? Ничего я такому не могу отвечать...» (27, 52). Между ними было что-то, что глухо высказывалось в таких заметках для себя, не для печати, но о чем было «лучше молчать».

Эстетическая неприязнь особого рода к Достоевскому-писателю отличала в нашей литературе не одного Леонтьева — И. С. Тургенев среди современников или же Бунин с Набоковым среди потомков высказывались с подобной же артистической брезгливостью и даже в сходных выражениях: «Боже, что за кислятина, и больничная вонь, и никому не нужное бормотанье, и психологическое ковыряние!!» (Тургенев о «Подростке»⁸⁹; «всероссийское ковыряние» — слово будет в ходу у Леонтьева в «Анализе, стиле и веянии»). Этих нелюбителей Достоевского сближали с Леонтьевым определенные социально-психологические тяготения. Но у Леонтьева был свой собственный личный «синдром Достоевского»⁹⁰, свой комплекс, узел мотивов, где «чисто художественное» недовольство на глубине увязывалось с идеологическими темами; в конце концов художественная рознь сводилась к антагонизму переживаний-оценок своей современности, как она представлялась взгляду в общем историософском контексте.

Для леонтьевской модели оказался нужен мир Достоевского как трагическая гармония; но тот же мир и тот же трагизм представляли иначе со стороны своего *материала* — ибо Леонтьевым остро воспринимался *самый материал этого мира, материал текущей современности*, и для его художественной оценки это был момент первостепенный. Леонтьев был весьма чувствителен к этому материалу как исторический мыслитель и как писатель-прозаик одновременно и вместе. Но этот материал текущей современности был всепоглощающе притягателен для Достоевского. Достоевский-писатель был одержим «тоской по текущему», но для Леонтьева он тем самым оказывался писателем ночлежных домов и Преображенской больницы. В таком материале для Достоевского прорабатывалось русское будущее, и самая «тоска по текущему» — эта формула писательской позиции находится на последней странице «Подростка» — говорила об ориентации поэтики Достоевского на будущее: «ибо из подростков созидаются поколения» (13, 455). Этой ориентации Леонтьев противопоставил свою — упор на «неисправимое» настоящее — и самый мир Достоевского препарировал в закругленный трагически-гармонический образ. Но Леонтьев видел, что роман Достоевского не вполне таков, и вне рамок модели роман являлся со стороны своего неизящного, грязного материала. Материала, в котором осуществлялся «разрушительный ход современной истории» (VI, 13), распадалась русская и мировая жизнь. В собственной прозе он отвернулся от этого материала и вместе с ним от современной русской жизни, он сменил материал, обратив свой взор художника на живописный, слабо затронутый европейским прогрессом быт балканских народов (знал бы он тогда, как с этим именно патриархальным, кажется, материалом истории и с этим углом Европы свяжется в скором времени «разрушительный ход современной истории!»).

Следствием, однако, стала их обидная для Леонтьева слишком очевидная неравнозначность как писателей в русской литературе. Этой черты в сюжете Леонтьева и Достоевского нельзя упустить — это было также отношение писателя к писателю. Спор шел и на писательском поприще, и тут обнаруживался тот обидный результат, что болезненно обсуждался в переписке с Всеволодом Соловьевым летом 1879 года, за год до выступления против пушкинской речи. Позже Розанов будет писать Леонтьеву о Достоевском, «что он до того охватил все вопросы духовной жизни нового общества, что, говоря о нем, находишься прямо в центре живой, теперешней истории»⁹¹. Можно думать, что Леонтьеву было больно это прочитать, потому что Розанов, не желая того,

попадал в больное место. Достоевский для Розанова — «центральный художник», если перенести на него то слово, каким Тургенев говорил о Пушкине на том же празднике 1880 г.: «Да, Пушкин был центральный художник, человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни»⁹². От положения центрального художника в своей литературной эпохе Леонтьев был очень далек, и дело было не только в меньшем литературном даре, потому что дар был немал и достаточно необычен (содержа в себе посреди классической «тургеневской» манеры как бы предвестие Бунина), и неудача литературной судьбы Леонтьева его интересному дарованию несоизмерна. Дело было, помимо неравенства дарований, также и в чем-то другом. Дело было, возможно, и в общей историко-политической позиции, также воздействовавшей на литературную судьбу. Эволюция леонтьевской беллетристики совершалась в русле общей его мировоззренческой эволюции: Леонтьев-художник должен был отвернуться от русской жизни по мере ее продвижения по гибельному пути. Теоретически он мог отстаивать охранение распадающейся «формы» (равно государственной и литературной — это был для него единый процесс⁹³) и ее эстетики, художественно не мог «отражать» реальное изменение русской жизни. Художественно, как и биографически, происходило «величавое удаление среди восточных декораций», по автоописанию⁹⁴: восточные повести сменяли произведения «из русской жизни». Как будто он пополнял тем самым ряд европейских романтиков, эстетически бежавших от современности (от Шатобриана и Байрона до Флобера и Гогена), но художественный результат в его случае был иной. Характеристикой дара Леонтьева было также и то, что художник слишком сросся в нем с историческим мыслителем и идеологом, и отвращение от «текущего» не могло пройти писателю даром. Следствия он постигал в вышецитированной переписке с Вс. Соловьевым, когда увидел себя «в толпе писателей» (заметим, что формулирует это он сам), «бессильных изобразить современную Россию». Следствием стала несущественность леонтьевской беллетристики для русской литературы, при незаурядном таланте автора. Леонтьев-прозаик выпал из истории русской литературы — *несправедливо, но не случайно*, приходится так об этом сказать, — и хотя бы отчасти он был в этом «сам виноват», как ему заметил Всеволод Соловьев. Прозу Леонтьева мы вспоминаем сегодня, но она должна быть не только заново издана, что уже начато, но и историко-литературно продумана, литературоведчески вписана в историю литературы.

У Леонтьева была своя картина русской литературы и своя типология современников. Любопытно, что антиподом Достоевского в леонтьевском ценностном мире оказывался Герцен. Герцен — его любимец, вопреки очевидной между ними философской и политической розни. Можно это объяснить и идейными сближениями — герценовской переоценкой западного мира, европейского буржуа и французского пролетария после 1848 года (самую формулу «среднего европейца» Леонтьев придумал, следуя Герцену), — но далеко не только этим и не главным образом этим. Тут, по леонтьевской классификации видов любви, — любовь-восхищение, эстетическая любовь. Тут закон социально-эстетического избирательного сродства, по которому и «революционерство» Герцена видится как «эстетический каприз», на котором лежит «печать феодальной поэзии и барского изящества» — в то время как Достоевский объединяется в глазах Леонтьева с его идейным антагонистом Щедриным по признаку «неизящества»: «а у Достоевского и Щедрина нет уже и тени изящного; они и не умели его изображать» (VIII, 299). Он «питал отвращение к тому разрыхлению и размягчению души, в котором теряется всякая форма» — писал об отношении Леонтьева к Достоевскому Бердяев⁹⁵. Та самая *форма* по-леонтьевски.

Достоевский, Щедрин и Герцен — все писатели-идеологи, как и Леонтьев сам. Как идеологи они в достаточном антагонизме друг к другу, хотя и имеют точки сближений. Но в леонтьевской типологии они близки и чужды друг другу и самому Леонтьеву по особому признаку — «изящества» и «неизящества». Это некое органическое свойство, важнейшее идеологических разделений, и очевидно, что размежевание по этому признаку глубже залегает и больше значит в его типологии писателей-современников.

В ситуации Леонтьева с Достоевским именно так — органическое отталкивание глубже идеологического признания, которое тоже есть. Послушаем, что звучит сильнее в таком, например, высказывании, которое можно считать достаточно полным его суждением о Достоевском-писателе: «Достоевский с несколько бледным и далеким сиянием христианского креста над клоакой окровавленного гноища» (VII, 274). В этом сильном образе для Леонтьева весь Достоевский в двойственном лике ценного идеолога и «изломанного», неприятного писателя; и на эту двойственность писателя наложена двойственная оценка критика — признание и отталкивание. Но «клоака» — на первом плане картины, сияние креста — далекое и бледное. И такое распределение планов определяет картину в целом.

Но прение «о всемирной любви» обнаружило иллюзорность также и идейного союзничества и границы идеологического признания. Сказывались они и в художественных оценках. Художника Достоевского Леонтьев не мог любить эстетически, но мог судить идеологически, а в этих случаях, по своему обычаю, мало считался с замыслом и художественным миром писателя. Ту же самую догматическую критику, что и на речь о Пушкине, последнее публицистическое выступление Достоевского, он наводил и на его последний роман, отдавая предпочтение Феррапонту, «отшельнику и строгому постнику», против Зосимы и ссылаясь при этом на мнение оптинских старцев (подтверждений документальных этому нет⁹⁶, но это правдоподобно). Но в основном вступая все же в противоречие с православной Россией; повторим из Розанова: «В с я Россия прочла его „Братьев Карамазовых“ и изображению старца Зосимы п о в е р и л а». Архимандрит (тогда) Антоний (Храповицкий) вспоминал о том, как был озадачен и изумлен резким выступлением Леонтьева «против горячо любимого мною писателя Ф. М. Достоевского» и его суждением о «бессмертном романе»: «Достал я тогда все номера журнала с этою повестью и, помню, прочитывал их до рассвета с широко раскрытыми глазами, которые и потом долго не хотели смыкаться, когда я ложился в постель»⁹⁷.

Но не только Феррапонта взял Леонтьев под защиту, но — в письмах Розанову — и самого Великого инквизитора. Свою политическую утопию монархического и православного социализма — «союз с о ц и а л и з м а („грядущее рабство“, по мнению либерала Спенсера) с русским Самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака)» — он мыслил с участием Великого инквизитора: «И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фед. Мих. Достоевскому». Здесь он был пророком, в грядущей русской истории Инквизитор такой язык Достоевскому показал. Леонтьев такую утопию описывал двойственно: знал, что будет «жутко», но и всерьез рассчитывал такое будущее как свой политический проект: «А иначе все будет либо китель, либо анархия»⁹⁸.

Так он наводил идеологическую критику на роман Достоевского, другой же его роман в тот же самый последний год своей жизни одаривал идеологической «похвалой» (по этому случаю и писал Александрову, что ему Достоевского похвалить нелегко). В своей второй статье о Достоевском (после «О всемирной любви») — «Достоевский о русском дворянстве» (1891) — он хвалил не роман («Подросток»), а «поли-

тическое нравоучение» (VII, 446), какое он нашел на последних страницах романа.

На этих последних страницах «Подростка», однако,—вовсе не политическое нравоучение, а эстетическая программа Достоевского-романиста, которой словно не замечает Леонтьев. Она известна: роман случайного семейства, возникший на почве «общего беспорядка и хаоса», обстановка романа—«отсутствие родового предания и красивых законченных форм»; роман Достоевского отмежевывается на этой почве от другой романной модели, характеризующейся пушкинскими преданиями русского семейства (Лев Толстой). «Если бы я был русским романистом и имел талант,—пишет на этих страницах „лицо постороннее“, которому доверено автором „мнение“ о записках подростка,—то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя» (13, 453).

Эти слова и выписывает Леонтьев в своей статье, подчеркивая их собственным курсивом и рассматривая как то самое «политическое нравоучение» о том, что «дворянство нужно»,—хотя и удивляясь при этом, как такой вывод мог проистечь из романа, в котором лица из дворян показаны в непривлекательном виде и не располагают «к политическому, так сказать, доверию» (VII, 441—446). Он принимает как бы за чистую монету выписанные слова, то ли наивно не замечая, то ли цинически игнорируя окружающий их авторский контекст. В контексте Достоевского это характеристика чуждой социально-эстетической модели, от которой отталкивается роман Достоевского. Но это чуждое и уже «историческое» для Достоевского как раз отвечает социально-эстетическому идеалу Леонтьева; Достоевский от противного дал формулу его идеала. Леонтьев и положил силы на охранение «красивых законченных форм», тоску по которым Достоевский определяет как «русский мираж»; про собственный же роман говорит, словно принимая и подтверждая неприязненную леонтьевскую оценку: «Работа неблагодарная и без красивых форм» (13, 454—455). И—опять подтверждая леонтьевскую оценку—«изящного воздействия на читателя» не обещает. Достоевский одержим другой тоской—«тоской по текущему»: эта формула писательской позиции здесь и дана, в финале «Подростка». Но погруженность в «текущее» и отвращает эстетически Леонтьева в Достоевском. Так статья «Достоевский о русском дворянстве» бросает свет на взаимопротиворечие и даже антагонизм эстетик

двух писателей — хотя как будто в статье не об этом речь. Противоречие эстетик и образов красоты.

13

Любовь, гармония, зло, наконец — *красота*. Стоит выделить и назвать эти темы, на которых они сошлись-разошлись, чтобы почувствовать, какого размера был спор. О красоте прямого спора не было, но вопрос о ней таился в подкладке спора. «И почему же он, пламенный эстет, словно не слышал слов Достоевского, что красота спасет мир...?» — спрашивал в 1916 г. С. Н. Булгаков, разделяя более или менее общее недоумение.

Что бы можно было сказать на это? Прежде всего — что не так-то просто было ему их тогда услышать, потому что слова эти не были столь знамениты при Достоевском и Леонтьеве; это уже потомки-интерпретаторы извлекли их из текста «Идиота», на пространствах которого они словно бы нарочито затеряны, и превратили в популярный афоризм, потерявший связь с источником. Было проверено: до недавнего времени редко даже кто из филологов знал точно, где это сказано у Достоевского. Сейчас история эта распутана в особенности благодаря специальной недавней статье Л. М. Розенблюм⁹⁹. Но еще предстоит понять смысл достаточно сложного и странного структурного решения автора в «Идиоте»: дважды другие персонажи напоминают князю эти слова как сказанные им где-то за кадром романного действия, они, таким образом, являются в тексте по воле автора уже как цитата из князя, как эхо где-то когда-то им сказанного — хотя он присутствует тут же и, кажется, мог бы произнести их сам как свое прямое слово. Но воля автора отчего-то была ввести их столь косвенным и приглушенным образом. Или же мог бы хотя бы как-то князь на это напоминание отозваться — не отзывается. Словно бы, выпустив на свет эти пламенеющие слова, автор в то же время их утаил — и после «Идиота» их открыто не заявлял. «Но мы пощажены не будем, / Когда ее не утаим...»

И Достоевский не был пощажен, хотя и утаил: осторожность и затаенность явления этих слов в романе была поправа последующей громкой судьбой знаменитого афоризма (оформленного как крылатое слово прежде всего стараниями Владимира Соловьева, так что можно сказать, что общеизвестные слова Достоевского созданы Соловьевым).

Достоевский словно стремился заранее это предотвратить и не хотел, чтобы это обжигающее слово вышло на свет как его прямое слово.

Это слово он утаил, но позже с силой высказывал иную идею о красоте, тоже ставшую общеизвестной цитатой,— о красоте как не только таинственной, но и страшной силе, о двуликости красоты. Согласовать две эти идеи, две эти разные сущности (или же проявления единой сущности?) красоты всегда было трудной задачей в философских интерпретациях Достоевского.

Леонтьев, «пламенный эстет», таким образом, не мог услышать, что красота мир спасет, просто прежде всего потому, что при нем этих слов еще как бы не было (лишь к концу его жизни они начали оформляться в выступлениях Соловьева),— но не только поэтому. И услышал бы—так не принял бы, потому что идея этих слов была чужда Леонтьеву философски—чужда пониманием как красоты, так и спасения. Для него красота была скорее *спасаемой ценностью*, чем *спасающей силой*. Также и вопрос о спасении существовал иначе для Леонтьева: он бы не стал говорить о *спасении мира*. О конечных судьбах мира мы знаем, как он судил и внушал Достоевскому, каркал, как свирепый эсхатолог. Вопрос о спасении стоял иначе для Леонтьева—не спасение мира, а только *личное* спасение, во-первых, и загробное, *потустороннее*, во-вторых: леонтьевский «трансцендентный эгоизм», как он называл свое учение о спасении.

В свое время о. Павел Флоренский провел систематическое и пунктуальное разграничение своего религиозного эстетизма—потому что свое мировоззрение он признал таковым—«от религиозного же эстетизма» Леонтьева¹⁰⁰. В свою очередь этот последний можно отграничивать от религиозного же эстетизма Достоевского. Смелое понятие *религиозного эстетизма* Флоренский ввел как характеристику собственной «православной теодицеи», но сопоставлением с Леонтьевым устанавливал возможность религиозного же эстетизма иного типа. Можно сказать иначе: возможно, вводя свой не совсем обычный для богословского сочинения термин, он отталкивался от общеизвестного эстетизма Леонтьева в сочетании с его религиозным сознанием, с тем чтобы резко противопоставить ему характер соединения этих начал в собственной религиозной философии. К типологии Флоренского представляется обоснованным подключить Достоевского, чье миропонимание отличало также соединение горячего христианства с «мыслью о верховенстве красоты», и привести таким образом в сопоставление *три религиозных эстетизма* в русской мысли конца прошедшего—начала наше-

го века. Такое сопоставление — тема на будущее. Во всех трех случаях, очень по-разному, философия красоты сочеталась с христианским сознанием. Как по-разному — в этом все дело.

«Тут дьявол с Богом борется...» — все это помнят. Где *тут*? На поприще красоты как арене последней духовной битвы в сердцах людей. Разве не свидетельство это знаменитое место о верховной роли красоты в онтологии Достоевского? Роль ее такова, что решающая духовная борьба происходит на плацдарме красоты. Но знаменитое место надо верно читать. Вглядимся, вслушаемся: как формулирует через Митю Достоевский. В *буквальный смысл* взглянемся — как грамматически это выражено. Дьявол с Богом борется — именно так, глагол борьбы в единственном числе. Это значит: субъектом борьбы является дьявол, оспаривающий у Бога принадлежащую Тому красоту. Страшная двусмысленность красоты, в которой сходятся все берега и все противоречия вместе живут, — это *феноменология* красоты как плод борьбы, идущей в недрах ее онтологии. Онтологии, нетождественной той феноменологии красоты в человеческом мире, о которой — митина исповедь горячего сердца. Феноменология красоты являет ее «как осуществленное противоречие, как эстетическую категорию трагического», комментировал Я. Э. Голосовкер речь Мити Карамазова¹⁰¹, как состояние страстной борьбы антагонистических сил бытия в сердцах людей. Но феноменология красоты не теряет связи с ее онтологией и в нарисованной Митей картине страшного двоения красоты. Теряя же эту связь, она открывает возможность того прочтения романов Достоевского, какое мы находим в статье Леонтьева «О всемирной любви». Трагическая феноменология красоты как единственная реальность («Вот ж и з н ь...») — мир Леонтьева. И мир романов Достоевского в интерпретации Леонтьева — трагическая гармония, в которой «противоречия вместе живут». Противоречия, обращенные интерпретирующим взглядом в живописный контраст, светотень, в эстетически закругленный мир своеобразной «реальной» («реально-эстетической») гармонии. Леонтьев чутко читал Достоевского как трагическую феноменологию красоты, ту самую, о какой со священным ужасом поведал нам Митя. Но он читал ее вне той онтологии красоты, о которой тоже знает Митя. Он в целях своей философской модели провел вторичную эстетическую обработку потрясающей нарисованной Митей картины. И получилось: «Вот ж и з н ь, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом г а р м о н и я». Оказалось достаточно изменения точки зрения, чтобы мир Достоевского превратился в мир Леонтьева.

Интересно: подобный эффект получался и в тех интерпретациях Достоевского, где неполно прочитывался митин монолог о красоте. Так, С. Н. Булгаков в статье «Две встречи» (1924), где он пересматривал свой прежний взгляд на «Сикстинскую Мадонну», находя в ней теперь лишь демоническую, люциферическую, двусмысленную эстетику Ренессанса, «с его язычествующим христианством», в параллель ей вспомнил известное место из «Братьев Карамазовых»: «К слову сказать, т а к у ю красоту только и знал Достоевский, свидетельствовавший о наличии в ней и содомских и миротворческих начал, видевший в ней арену борьбы Бога с дьяволом. Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла „спасти мир“, ибо сама она нуждается в спасении»¹⁰². Ошибка в прочтении здесь центральная для неточного понимания: прочитана «борьба Бога с дьяволом» на месте борьбы дьявола с Богом в тексте Достоевского. И в результате картина эстетики Достоевского оказывается чрезвычайно сближенной с характеристикой эстетики Леонтьева как наследницы ренессансной, и с язычествующим христианством тоже, в более ранней статье С. Булгакова о Леонтьеве (1916).

К противоречию Леонтьева и Достоевского на попрание эстетики имеет отношение вышеупомянутое разграничение, проведенное о. П. А. Флоренским. «Там красота д а л е е всего от религии, а тут она б о л е е всего выражается в религии» — центральный пункт разграничения, развернутого по признакам, в том числе: красота леонтьевская как «оболочка, наиболее внешний из различных „п р о д о л ь н ы х“ слоев бытия» и — «сила, пронизывающая в с е слои п о п е р е к у Флоренского»¹⁰³. Но подобное же структурное различие разделяет образы красоты у Леонтьева и Достоевского.

Первая статья Леонтьева о тургеневском «Накануне» (1860) заканчивалась замечательными словами о красоте не только вечной, но и растущей во времени (VIII, 14), которые мы уже не раз цитировали (в двух других леонтьевских статьях в настоящей книге). Может быть, это было лучшее, что вообще им было сказано о самобытной силе красоты.

Тогда, в начале 60-х, и Достоевский варьировал ту же мысль¹⁰⁴. Заявляя в статье «Г-н —бов и вопрос об искусстве» (1861), что красота всегда полезна и «Илиада» полезнее Марка Вовчка, он по поводу фетовской антологической «Дианы» писал о «молении перед совершенством прошедшей красоты» (18, 97). И здесь же говорил о потребности в

красоте, которую человек принимает «б е з в с я к и х у с л о в и й, а так, потому только, что она красота...» (18, 94).

Этому молодому и свежему эстетизму обоих авторов предстояло на их дальнейшем пути сочетаться с «условиями» в виде созревших мировоззренческих установок, религиозного сознания, политических позиций. Кажется, столь многое сближало их и на этих путях — на деле, однако, нарастало противостояние двух религиозных эстетизмов (если принять и расширить типологию П. А. Флоренского), решительно различавшихся содержательно и структурно и даже как бы противоположно направленных, — противостояние, взорвавшееся великим спором 1880 года.

14

«Ваш подпольный пророк Достоевский» — писал Леонтьев Анатолию Александрову 3 мая 1890 г. из Оптиной пустыни¹⁰⁵. Александров был его ученик и поклонник Достоевского, как и все почти его молодые ученики. Леонтьева огорчало это, и он неустанно высказывался по адресу их кумира и произвел таким образом по-своему гениальную формулу, слив пророка пушкинской речи с человеком из подполья и выразив всю глубину своей социальной, идейной и человеческой неприязни, но с оттенком уважения и сознанием значения. В известном смысле это словечко — синтез его отношения к Достоевскому. Но это сам он столь напряженно за Достоевским следил из собственного подполья своей неслышанности и непризнанности, как аутсайдер в своей эпохе за ее центральным лицом.

Сейчас мы слышим обоих и заново переживаем тот спор, который и до сих пор для нас не остыл. «С Достоевским и Толстым Л-в разошелся как угрюмый и непризнанный брат их, брат чистого сердца и великого ума. Но он именно их категории». Так Розанов в 1903 году заключил свой комментарий к публикации писем Леонтьева¹⁰⁶. Это так, но они разошлись не по недоразумению или, допустим, с чьей-либо стороны недопониманию. Они разошлись обоснованно и серьезно, и противоречие их было из тех, какими движется умственная жизнь. И оценивать нам его сегодня не в чью-то пользу. Это был не мирный унисон, из какого никогда в истории мысли путного не было, а в конце концов, сегодня с нашей дистанции, та самая поэтическая борьба, какую так любил Леонтьев.

Примечания

- ¹ Литературное наследство. 1973. Т. 86. С. 483.
- ² Нива. 1879. № 20. С. 382.
- ³ Литературное наследство. Т. 86. С. 484.
- ⁴ То же.
- ⁵ Русь. 1883. 1 мая; также, с изменениями, в брошюре автора «Три речи в память Достоевского». М., 1884.
- ⁶ Русский курьер. 1883. № 128; *Г. И. Успенский*. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л., 1949. С. 529—542.
- ⁷ Осколки. 1883. 16 июля; *А. П. Чехов*. Полное собрание сочинений и писем. Т. 16, М., 1979. С. 38—39.
- ⁸ Новости и Биржевая газета. 1883. 1, 3 апреля и 22, 29 июня; *Н. С. Лесков* о литературе и искусстве. Л., 1984. В двух статьях, напечатанных за его именем, Лесков радикально переработал статью киевского историка церкви *Ф. А. Терновского*, в письмах которому говорил о «нашей статье» (*Н. С. Лесков*. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 276). Первоначальное название статьи, предложенное Лесковым, — «Гр. А. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский под Кривосудом» (Там же. С. 270).
- ⁹ *Николай Бердяев*. Константин Леонтьев: Очерк из истории русской религиозной мысли. Paris: YMCA-PRESS, 1926. С. 167.
- ¹⁰ Там же. С. 168.
- ¹¹ Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.
- ¹² *Аполлон Григорьев*. Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 444—445.
- ¹³ Ссылки на Полн. собр. соч. *Ф. М. Достоевского* в 30-ти томах даются в тексте статьи с указанием тома и страницы арабской цифрой.
- ¹⁴ *В. А. Котельников*. Оптина пустынь и русская литература. Статья 3-я // Русская литература. 1989. № 4. С. 6.
- ¹⁵ О Dostojevskem. Praha, 1972. С. 63.
- ¹⁶ *К. Н. Леонтьев*. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь: (Четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913. С. 43; то же: Начала. М., 1992. № 2. С. 40.
- ¹⁷ Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 43. 1984. № 4. С. 323.
- ¹⁸ Отклики: одобрительный — во «Времени» на раннюю статью Леонтьева о тургеневском «Накануне» (27, 132; отклик безымянный, поскольку статья Леонтьева не была подписана), резко отрицательный (в письме) — на статью «Грамотность и народность» (29, кн. I, 177—180) и заинтересованно-озадаченный (также в письме) — на статью «Панславизм и греки»: «Эта статья меня даже поразила... Хочу писать статью по ее поводу» (намерение, отразившееся в записях к «Дневнику писателя» за 1873 год — 21, 260). Поразил его в статье Леонтьева вывод, ему идей-

но близкий: «Борьба со всею и дею Запада, то есть с социализмом» (29. Кн. I. С. 263—264).

¹⁹ Письмо К. А. Губастову от 15 марта 1889 // Константин Леонтьев. Избранные письма. С. 437.

²⁰ К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. С. 208.

²¹ Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений. 8-е изд. Пг., б. г. С. 542.

²² Литературное наследство. 1988. Т. 97. Кн. I. С. 205.

²³ К. Леонтьев. Кто правее? Письмо к Вл. С. Соловьёву. Письмо 4-е // К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645.

²⁴ Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. 2-е изд. Paris, 1981. С. 308.

²⁵ Н. С. Лесков о литературе и искусстве. С. 117.

²⁶ Там же. С. 111.

²⁷ Там же. С. 126—127.

²⁸ Новости и Биржевая газета. 1883. 29 июня (11 июля).

²⁹ К. Леонтьев. Наши новые христиане, Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. IV.

³⁰ Русское обозрение. 1896. № 11. С. 445.

³¹ Р. А. Гальцева, И. Б. Роднянская. Раскол в консерваторах // Неоконсерватизм в странах Запада. Ч. 2. М., 1982. С. 259.

³² В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 244.

³³ Архимандрит Антоний. Как относится служение общественному благу к заботе о спасении своей собственной души?: Отд. отт. // Вопросы философии и психологии. М., 1892. Февраль. С. 16, 29.

³⁴ Там же. С. 12—13.

³⁵ «Из духовных писателей ни один не произнес ни слова... в защиту моей проповеди послушания Церкви»,—жаловался Леонтьев три года спустя после книги «Наши новые христиане» (в письме К. Губастову от 4 июля 1885 // Русское обозрение. 1896. № 11. С. 446).

³⁶ Русский Вестник. 1903. № 4. С. 651.

³⁷ Юрий Иваск. Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 565.

³⁸ Прот. В. В. Зеньковский. История русской философии. 2-е изд. Т. 1. Paris, 1989. С. 451.

³⁹ Анатолий Александров. I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев Посад, 1915. С. 9—10. (Далее: Анатолий Александров.)

⁴⁰ Н. С. Лесков о литературе и искусстве. С. 123; В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. С. 260.

⁴¹ Анатолий Александров. С. 9.

⁴² К. Н. Леонтьев. Отшельничество, монастырь и мир. С. 42. То же: Начала. 1992. № 2. С. 39.

⁴³ Архимандрит *Антоний*. Как относится служение общественному благу к заботе о спасении своей собственной души? С. 16.

⁴⁴ Анатолий *Александров*. С. 57, 176.

⁴⁵ Русский Вестник. 1903. № 4. С. 651.

⁴⁶ Иеромонах *Онисим* (Поль). Любовь как условие возможности Царства Божия // Человек. 1991. № 5. С. 113—127 (из трактата автора «Остров достоверности» середины 1920-х годов).

⁴⁷ С. Л. *Франк*. Духовные основы общества. М., 1992. С. 317—325.

⁴⁸ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 632.

⁴⁹ Цит. по ст.: Р. А. *Гальцева*, И. Б. *Роднянская*. Раскол в консерваторах. С. 264.

⁵⁰ Прот. Георгий *Флоровский*. Пути русского богословия. С. 452.

⁵¹ С. Л. *Франк*. По ту сторону правого и левого. Paris, 1972. С. 86—87.

⁵² Ирина *Роднянская*. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 220 (статья Р. Гальцевой и И. Роднянской).

⁵³ В. Л. *Комарович*. «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. Кн. 1—2. Л., 1924. С. 142.

⁵⁴ С. И. *Гессен*. Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф. М. Достоевского и Вл. Соловьева // Современные записки. Кн. 45. Париж, 1931. С. 283.

⁵⁵ В. Л. *Комарович*. «Мировая гармония» Достоевского. С. 141.

⁵⁶ Прот. Георгий *Флоровский*. Пути русского богословия. С. 301.

⁵⁷ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 263.

⁵⁸ Русский Вестник. 1903. № 5. С. 162.

⁵⁹ Вестник русского христианского движения. № 158. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1990. С. 149 (публикация Н. В. Котрелева).

⁶⁰ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 241.

⁶¹ Там же. С. 242.

⁶² Анатолий *Александров*. С. 9.

⁶³ Там же. С. 83.

⁶⁴ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 264—265.

⁶⁵ Г. *Кремнев*. Константин Леонтьев и русское будущее // Наш современник. 1991. № 12. С. 168; Константин Леонтьев: pro et contra: Антология. Кн. 2. СПб., 1995. С. 683.

⁶⁶ Произнес его, однако, по отношению к Достоевскому в письме Розанову от 8 мая 1891 (Русский Вестник. 1903. № 4. С. 652).

⁶⁷ Прот. Сергей *Булгаков*. Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 191, 310.

⁶⁸ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 264.

⁶⁹ Прот. Сергей *Булгаков*. Апокалипсис Иоанна. С. 210.

⁷⁰ Прот. Георгий *Флоровский*. Пути русского богословия. С. 302.

⁷¹ Которую, впрочем, А. Г. Достоевская передала гласности после смерти мужа («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883. С. 369), очевидно, в ответ на повторную публикацию Леонтьевым статьи «О всемирной любви» в брошюре «Наши новые христиане». М., 1882.

⁷² В. В. *Розанов*. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М.: Республика, 1996. С. 257—258.

⁷³ Николай *Бердяев*. Константин Леонтьев. С. 102.

⁷⁴ Там же. С. 109.

⁷⁵ В разговоре с Л. Х. Симоновой-Хохряковой, по ее воспоминанию: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 2. С. 355.

⁷⁶ Константин Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. СПб., 1995. С. 11.

⁷⁷ Н. А. *Бердяев*. О назначении человека. М., 1993. С. 51.

⁷⁸ Митрополит Сурожский *Антоний*. Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 32.

⁷⁹ Выражение из письма Леонтьева И. И. Фуделю от 6 июля 1888 // Константин *Леонтьев*. Избранные письма. СПб., 1993. С. 390.

⁸⁰ В. С. *Соловьев*. Философия искусства и литературная критика. С. 262.

⁸¹ В. Л. *Комарович*. «Мировая гармония» Достоевского. С. 137.

⁸² См.: В. Е. *Ветловская*. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

⁸³ Из письма К. А. Губастову 26 апреля 1868 // Памяти Константина Николаевича Леонтьева. С. 199.

⁸⁴ Юрий *Иваск*. Константин Леонтьев. С. 246.

⁸⁵ В. Г. *Белинский*. Полное собрание сочинений. Т. 12. М., 1956. С. 23.

⁸⁶ Ирина *Роднянская*. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 225.

⁸⁷ Анатолий *Александров*. С. 115.

⁸⁸ Н. *Лернер*. К «Собранию сочинений» К. Н. Леонтьева // Книга и революция. 1921. № 8—9. С. 119.

⁸⁹ И. С. *Тургенев*. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 11. С. 164.

⁹⁰ Выражение В. Н. Захарова, см.: Владимир *Захаров*. Синдром Достоевского // Север. 1991. № 11.

⁹¹ Письмо от конца апреля 1891 // Литературная учеба. 1989. № 6. С. 128.

⁹² И. С. *Тургенев*. Полное собрание сочинений и писем. Сочинения. Т. 12. М., 1996. С. 345.

⁹³ Свою теорию формы Леонтьев сформулировал применительно к своей историософии и распространил на литературный анализ; см. об этом ст. «Литературная теория Константина Леонтьева» в настоящем томе.

⁹⁴ В автобиографической «Моей литературной судьбе» (1875) // Литературное наследство. Т. 22—24. М., 1935. С. 452.

- ⁹⁵ Николай Бердяев. Константин Леонтьев. С. 170.
- ⁹⁶ В. А. Котельников. Оптиная пустынь и русская культура // Русская литература. 1989. № 3. С. 24.
- ⁹⁷ Памяти Константина Николаевича Леонтьева: Лит. сборник. СПб., 1911. С. 314, 318.
- ⁹⁸ Из письма от 13 июня 1891 // Русский Вестник. 1903. № 5. С. 174.
- ⁹⁹ Л. Розенблюм. «Красота спасет мир»: (О «символе веры» Ф. М. Достоевского) // Вопр. литературы. 1991. № 11—12.
- ¹⁰⁰ Свящ. Павел Флоренский. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 585—586.
- ¹⁰¹ Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М., 1963. С. 82.
- ¹⁰² С. Н. Булгаков. Сочинения. В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 631, 634.
- ¹⁰³ Свящ. Павел Флоренский. Столп и утверждение Истины. С. 585—586.
- ¹⁰⁴ Статью Леонтьева о «Накануне» в «Отечественных записках», видимо, он читал и отозвался о ней во «Времени» (анонимно об анонимном, не зная, видимо, имени автора) как о написанной «с достоинством» (27, 132).
- ¹⁰⁵ Анатолий Александров. С. 97.
- ¹⁰⁶ Русский Вестник. 1903. № 6. С. 431.

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

О «КОНСТРУКЦИИ» КНИГИ ПРУСТА

Подобно нашему Гоголю, Пруст не переставал комментировать и разъяснять свою книгу (и прямо в тексте ее, и особенно в письмах к разным лицам). Гоголь и Пруст—сближение странное, что между ними общего? (Гоголь—не Достоевский и не Толстой, с которыми как с великими образцами соизмерялся Пруст; Гоголя на страницах «Пленницы» он называл вместе с Полем де Коком как низшее имя¹.) И однако у Гоголя его главная книга так совместилась с его человеческим существованием, как это будет потом у Пруста. И так же была трудна для распознавания ее высшей цели читателем, что и ставило автора в необходимость с ним без конца объясняться; и если Гоголь отсылал читателя к тому, что скажет Плюшкин в третьем томе поэмы, то и Прусту приходилось после выхода первого тома отсылать к последним страницам будущего последнего тома, т. е. к посмертному (как окажется) обнаружению замысла книги: только там «моя мысль обнаружится», писал он Жаку Ривьеру 7 февраля 1914². Наконец, эта самая «мысль», поверх разительного несходства в материале и тоне двух книг, оказывалась неожиданно чрезвычайно близкой, если не той же самой—«поэтическое воскрешение»³ смертного человеческого существования, *спасение* обреченной жизни в акте творчества. Философскую рефлексию над Прустом современный мыслитель открывает словами: «Философией в Прусте я называю некоторый духовный поиск, который проделывался Прустом-человеком на свой собственный страх и риск, как жизненная задача; не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, а как задача, которую древние называли „спасением“»⁴. И не вспоминаем ли мы автора «Мертвых душ», читая в первоначальных набросках Пруста к будущему роману: «Оставалось (...) навеки повернуться спиной к прошлому, которое мне не суждено было больше узнать, оставалось отречься от

мертвых, протягивавших ко мне бессильные и нежные руки и словно зывавших: „Воскреси нас“»⁵.

Мамардашвили говорит о «допрустовской эпохе отношения к произведению», в которой мы по-прежнему живем⁶. В самом деле, книга Пруста означала поворот в отношении к тому привилегированному виду литературных произведений, каким был европейский роман. Структура его представлялась к концу XIX столетия вполне сложившейся — и вот она изнутри взрывалась или, может быть, будет вернее сказать, разлагалась той картиной сознания человека, что утверждалась на месте традиционного действующего героя романа в книгах Пруста и Джойса. Парадокс этих новых опытов был в том, что несравненно более мелочная и дробная картина сознания совмещалась здесь с необычной для классического романа монументальностью большой формы. Прустом и Джойсом были созданы в первой четверти нашего века сверхроманы, монументальные построения, эпопеи, сопоставимые по их внутреннему масштабу не с отдельными романами XIX века, а разве что с *циклами* Бальзака или Золя. Сам автор, как мы увидим, находил для себя в бальзаковской идее цикла вдохновляющий импульс.

В интервью накануне выхода первого тома своей будущей большой книги (ноябрь 1913) Пруст говорил об отличии своего замысла на фоне господствовавшего во французской литературе типа романа «с быстрым действием и немногими персонажами»: «Это не моя концепция романа»⁷. Литературной амбицией Пруста была *концепция романа*, нечто грандиозное и конструктивное, а не мелкое и тонкое, не «моменты» и впечатления, — и здесь возникало разительное и неслучайное, но как бы заложенное в замысле, несовпадение между этим замыслом и рядовым читательским восприятием. «Там, где я искал великие законы, говорили, что я копаюсь в деталях», — так в тексте романа, на тех самых последних его страницах, автор отзывался о своей репутации наблюдателя мелочей («Обретенное время», 1041).

Хосе Ортега-и-Гассет, который решительнее, чем кто-либо, формулировал пересмотр художественной структуры романа, который считал «сюжет», «приключение», обычное действие с персонажами реальностью низшего порядка, не имеющей собственно эстетического значения (и здесь он не расходился с Прустом), — тем не менее видел в этом столь мало ценимом им элементе необходимую механическую функцию, *внешнюю* скрепу (как нитка в ожерелье или спицы в зонтике); и Ортега находил, что в пренебрежении этими обычными момен-

тами Пруст превзошел допустимую меру: нет и намека на драматический интерес, действие движется так медленно, что кажется «последовательностью экстатических молчаний», «роман сводится к чистому, неподвижному описанию», не имея «скелета, жесткого и упругого остова», роман как «бескостное тело», расплывающееся «туманным облаком, подвижной плазмой»⁸.

Подобное впечатление было типичным — и особенно выразительно, что столь типичное впечатление разделял читатель столь рафинированный. Но, очевидно, Ортега высказывался о Прусте, когда еще не было опубликовано «Обретенное время» (1927), и, таким образом, впечатление оставалось незавершенным. То же можно сказать о другом рафинированном читателе — Л. В. Пумпянском, в статье 1926 г. говорившем о той же основной тенденции разрушения целенаправленного сюжета, что привело у Пруста к власти в произведении самого материала, освобожденного от диктатуры единого замысла, материала, не подчиненного замыслу — «потому что не только материал не подчинен, но и нечему его подчинять, потому что никакого единого замысла и нет (...) По мере рассеяния целенаправленности вдруг стал бесконечно интересен материал». Материалом этим Пумпянский назвал «новый обостренный интерес к человеку»: «Пруст совершенно и до конца отказывается от сюжета, следовательно, и от принципа отбора в материале. Поэтому через до конца разрушенные стены может влиться в его роман весь новый обостренный интерес к человеку. Оба процесса встретились»⁹. Эти прекрасные замечания тем не менее, вероятно, бы вызвали возражение Пруста как очередной оптический обман читателя, пусть и столь замечательного, но впавшего тоже в типичное для его читателей неразличение самого дорогого автору — «замысла». Но и Пумпянский читал роман, не зная еще «Обретенного времени», когда же узнал, то во второй статье о Прусте (1930), пока не опубликованной, написал, что конец романа («герой начинает понимать, что жизнь — не линия, идущая вперед, а растущая вверх пирамида нагроможденных лет», и он «стоит, дрожа», на этой «колоссальной вышины пирамиде») — «производит грандиозное впечатление»¹⁰.

«Микроскопический метод ведет к многословию» — писал Ортега¹¹. Между тем на тех же последних страницах книги Пруст говорит, что пользовался не «микроскопом», как полагают, но, напротив, «телескопом, для того чтобы обнаружить вещи действительно мелкие, но лишь потому, что они расположены на огромной дистанции, и которые представляют собою каждая целый мир» (1041). В одном из писем не-

задолго до смерти он также пояснял свою идею этим образом телескопа, «направленного на время» и высветляющего феномены, «расположенные в отдаленном прошлом», подобно тому как благодаря телескопу можно видеть без него невидимые звезды¹².

Типичное впечатление и остается типичным. Сочинение Пруста так легко воспринять как сплошной поток воспоминаний и впечатлений, слабо организованное собрание фрагментов и тонких замечаний, за которыми очень непросто разглядеть «единый замысел» и направляющие линии большой книги. Ничто не доставляло большего огорчения и досады автору, чем подобное понимание его труда. «То, что критики называют произведением без композиции, пишущимся по прихоти воспоминаний» — писал он 24 сентября 1919 Франсуа Мориаку¹³. И 10 ноября того же года Полю Судэ: «Я нахожу читателей, воображающих, будто я пишу, предаваясь случайным и произвольным ассоциациям идей, историю собственной жизни»¹⁴.

Жаку Ривьеру 7 февраля 1914 (после выхода первого тома, «В сторону Свана», который читатели и критики особенно склонны были рассматривать как воспоминания): «Наконец, я нахожу читателя, у г а д а в ш е г о, что моя книга — догматическое сочинение, что это конструкция! (<...> Нет, если бы я не имел интеллектуальных верований и только хотел вспоминать... — я бы не взял на себя труд писать, будучи столь большим»¹⁵.

Итак, «поток» или «конструкция»? Притом конструкция «строгая», архитектура «солидная», кропотливо рассчитанная, — таковы объяснения Пруста, который ни о чем так много не говорил по поводу своего труда, как о его композиции. Но эта же композиция — «скрытая», «вуа-лированная», «тем менее быстро воспринимаемая, что она широкомащтабна»¹⁶. Так, лишь постепенное «узнавание» замысла и возможность временного заблуждения читателя относительно него задавалась самим характером замысла и даже как бы входила в него. Книга являлась частями на протяжении многих лет, и так постепенно должно было раскрываться ее архитектурное построение, с тем чтобы выяснить вполне лишь в полном объеме книги (что случилось уже после смерти автора): «Только к концу книги, когда все жизненные уроки уже восприняты, моя мысль обнаружится»¹⁷. Структуру своего труда Пруст любил уподоблять построению собора или развитию темы в сложном музыкальном произведении. В тексте романа не раз описан этот эффект медленно углубляющегося восприятия музыки: «я любил предлагать своему вниманию только то, что для меня еще было внача-

ле темным, чтобы в процессе повторяющихся исполнений присоединять одни к другим, благодаря возрастающей ясности, (...) фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане» («Пленница», 371—372). Читатель Пруста должен с подобным же напряжением внимания проделать подобный труд по ассоциативному собиранию целого—труд, которого не знал, как правило, читатель прежнего романа.

Но эту работу читатель должен начать уже с первой страницы. Первые страницы Пруста—первые мгновения при пробуждении, когда сознание еще не успело ориентироваться в пространстве и времени, вокруг в темноте вращаются, смешиваясь, предметы, местности, годы. Из положений тела, хранилища памяти, всплывают места, где случилось когда-либо ночевать,—пока, наконец, окончательное пробуждение не прикрепит к их местам стол и камин, окно и две двери, и в силу вступит уверенность в пространстве и времени. Но для Пруста важны и ценны именно эти краткие переходные мгновения неуверенности и неопределенности, когда предметы кругом еще не застыли и представляется много возможностей сразу. Памяти дан толчок, развязан ее поток, и мы читаем необычайно длинную книгу, явившуюся из этих секунд пробуждения.

Книга эта имеет традиционный биографический сюжет, но существенна лишь его трансформация. «В сторону Свана», первая часть—это, естественным образом, детство, воспоминания о детстве. Но главное, куда переносится центр тяжести (в литературно-архитектурном смысле),—это особая ситуация: *как возникают* воспоминания немолодого уже человека. Такая именно ситуация, *организующая* поток воспоминаний, открывает роман на первых страницах.

В одном из писем Ривьеру Пруст замечал о своем произведении: «Так как оно представляет собой конструкцию, в ней по необходимости есть пролеты и столбы (*des pleins, des piliers*), и в интервале между двумя столбами я могу предаваться мелочным описаниям»¹⁸. Пользуемся переводом З. М. Потаповой терминов Пруста¹⁹, поскольку их конструктивный смысл, важный в этом контексте, передан в переводе. Но «*des pleins*» означает заполненность, «заполненное пространство». Конструктивные «пролеты» у Пруста—это заполненное воспоминаниями, впечатлениями и т. п. пространство его романа, но с конструктивной точки зрения это лишь «интервалы» между опорными пунктами.

Сами же эти «столбы», опоры конструкции Пруста—это моменты встречи времен, явления прошлого в настоящем: таковы, например, в

первом томе открывающие его страницы о пробуждении памяти вместе с пробуждением человека ночью, знаменитейший эпизод с «мадленой» и т. п.—таких моментов в книге определенный, не столь обширный набор. «Поток», таким образом, вопреки впечатлениям Ортеги и Пумпянского, не сплошной, он имеет опорные пункты, которые в то же время — *исходные* пункты потока (стыки времен).

Вот что в первую очередь важно у Пруста как опорный момент содержания книги: не просто воспоминания как таковые, но та ситуация человеческой жизни, которая высвобождает «пленную» память и превращает ее в творящую силу, возвращающую, по Прусту, человеку в его стесненном существовании его настоящее бытие.

Открывающая роман ситуация, как обычно у Пруста, получает теоретическое выражение — как «закон»: «Быть может, неподвижность предметов, окружающих нас, навязана им нашей уверенностью, что это именно они, а не какие-нибудь другие предметы, неподвижностью нашей мысли по отношению к ним». Здесь на первых страницах рассказывается о том, как приходилось переживать герою всякую новую комнату, в которой он ночевал впервые: ее надо было перенести, адаптировать, превозмочь «подвижностью мысли». Таковы вообще отношения действующего сознания (которое в книге Пруста — на положении суверенного героя романа: оно занимает место, которое занимает в обычном романе герой) со всякой внешней, особенно *новой* действительностью.

Эти конфликтные отношения с комнатой побуждают вспомнить, в порядке сравнения, обширные описания обстановки и среды во французском романе XIX столетия — предопределяющие бытие человека в натуралистическом романе или составляющие с ним нерасчлененное единство в романе Бальзака (здесь вспомним еще раз и нашего Гоголя). Пруст сразу ориентирует свой обширный замысел в этом эпическом ряду.

Сопоставление «Поисков утраченного времени» с «Человеческой комедией» стало общим местом в литературе о Прусте; тема «Пруст и Бальзак» в ней особенно подробно разрабатывается²⁰. К Бальзаку внимание Пруста было приковано в самых истоках замысла, как о том свидетельствует «Против Сент-Бёва» — предварительный эскиз некоторых тем будущих «Поисков», свободно сплетенных здесь с критическими эссе о Жераре де Нервале, Бодлере, Бальзаке; последнему принадлежит особое место в разговорах и чтении намеченных здесь будущих персонажей книги; как заметил автор предисловия к первому изданию книги «Против Сент-Бёва», одной цепочкой здесь связаны все

читатели Бальзака — от Сент-Бёва до Германтов и Свана, — так что чтением Бальзака и отношением к нему связаны романическая и литературно-критическая части этого сочинения²¹.

В «Поисках утраченного времени» внутреннее соизмерение с Бальзаком (притяжение, перекрываемое отталкиванием) глубже уходит в структуру. Пруст на фоне бальзаковской модели большого эпического целого строит свою модель-оппозицию. Это прежде всего касается отношения человека и внешнего мира. У героев Бальзака преобладают стремления агрессивные, наступательные — действия персонажей создают и меняют факты и обстоятельства, творят ситуацию, — в мире Пруста много значат мотив защиты и образ убежища, начиная от «комнат» на первых страницах и кончая идеей «обретенного времени». В романе Бальзака факты — всегда результаты активности человека, Бальзак не знает еще отчужденного факта натуралистов, застывшего и фатального. Пруст через голову натурализма и позитивизма ориентируется на творческий мир Бальзака — но в понимании *творчества* и проявляется то, что Андре Моруа называет (сближая Пруста с философскими движениями его времени) «коперниканской революцией на оборот» по отношению к «Человеческой комедии» (Пруст «гораздо меньше интересуется наблюдаемым действием, чем известной манерой наблюдать всякое действие»²²).

Ситуация книги Пруста очерчена на этих первых страницах: «неподвижности предметов» (которые *застывают* при окончательном пробуждении, когда точно фиксируется их место в пространстве и времени) противостоит «подвижность мысли» по отношению к этим предметам. В этой именно ситуации состоит «драматический интерес» сочинения Пруста, которого не находил Ортега-и-Гассет, ибо он так отличен от драматического интереса в классическом романе, в романе Бальзака. Не творчество событий и фактов, но творчество в сфере отношения к событиям и фактам. Пруст заявляет свободное, подвижное отношение человека к, увы, неподвижной среде; но она сохраняет свою враждебную неподвижность. Позицию Пруста можно определить как активную оборону.

У Пруста есть репутация импрессиониста; однако заметим, что впечатление как таковое — как отпечаток в сознании человека момента, как нечто, следовательно, пассивное и даже насильственное — Пруст ценит невысоко. Пруст ценит *повторное* впечатление, он поэт повторений. В то же время он поэт *первых* жизненных впечатлений, сохраняющихся из детства, о которых говорится как о «нерушимом грунте»

будущих творческих построений. В самом деле, та *конструкция*, о которой не устал говорить автор в объяснение своей книги, держится на подобных моментах повторного восприятия уже прежде воспринятых впечатлений. Прусту ценно и дорого лишь особое впечатление — *реминисценция*, т. е. такое впечатление настоящего, которое «одновременно» с каким-то моментом прошедшего, впечатление-отголосок, которое узнается и вспоминается, помещается, по слову автора, «между» прошлым и настоящим и этим изъято из временной последовательности. Это «длится» (Бергсон) в каком-то ином измерении, чем временная последовательность. Повествователь, например, говорит, что цветы, которые он, теперь взрослый человек, видит впервые, *новые* цветы — не кажутся ему *настоящими* цветами; «реальность образуется только в памяти», лишь те цветы настоящие, как боярышник или маки, что удержались в воспоминании впечатлением детства.

Ранние впечатления — запах и цвет боярышника, вид куполов Мартенвильской церкви, вкус размоченного в чае печенья и т. п. — весь набор — в определенном ритме (о *ритме* как музыкально-строительном инструменте созидания книги надо будет еще сказать), определенными циклами «возвращаются», обращаясь в реминисценции — путеводные вехи на пути героя, подтверждающие и закрепляющие существование: «Эти впечатления, которые через отдаленные интервалы я вновь находил как вехи, ориентиры и как бы наметки конструкции подлинной жизни (*les amorces pour la construction d'une vie véritable*)» (261). И они же — опорные пункты («столбы») литературной конструкции Пруста.

В ней сквозь ее уникальность проступает и общий тип превращений, совершающихся в романе начала нового века. О. Мандельштам в год смерти Пруста заметил в одной из своих статей о «расплывчатости, безархитектурности европейской научной мысли XIX века»²³. Что касается художественной, эстетической мысли, то ее движение к концу столетия может быть подтверждением. Художественная, и очень определенно — искусствоведческая мысль конца XIX — начала XX вв. — шла к архитектурности; архитектурный (конструктивный, «формальный») принцип приобретал повышенное значение, что отвечало развитию самого искусства: «развитие самого искусства (...) благоприятствовало осознанию конструктивных моментов художественного произведения. Теоретическая мысль исследователей не могла не направиться именно в эту сторону»²⁴. Повышенное значение он получал и в романе Пруста, как ни может быть неожиданно такое заключение для читателя Пруста. Тем не менее при видимой аморфности и даже дезорганизо-

ванности произведение Пруста больше осуществляет архитектурный принцип, чем роман XIX столетия, более «свободный» и менее «построенный». Организуя свою конструкцию в целом, Пруст снова оглядывается на Бальзака. Его восхищает бальзаковская идея «возвращения» тех же героев в новых произведениях, объединившая романы в монументальный цикл; и Пруст представляет себе состояние опьянения, которое должен был испытать Бальзак, нашедший эту идею, озарившую «ретроспективным светом его творения» (это чувство должен был пережить и Вагнер, «заметивший вдруг», что творит тетralогию). Однако, по Прусту, Бальзак набрел на эту идею, на это единство стихийно; это было единство «позднейшее», одновременно естественное, «стихийно-жизненное» и внешнее (160—161). Пруст претендует на «подлинное единство», которое существует (что было важно для него) не как внешнее объединение самостоятельных произведений (серия, цикл), но как единая большая книга, к тому же особенным образом совмещившаяся с существованием ее автора. «Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман — поэтому очень длинный. Многотомность романа, таким образом, факт принципиальный». Это — Лидия Гинзбург о Прусте²⁵.

Но эта книга-жизнь, единственная и длинная, требует каких-то новых внутренних скреп; и они оказываются у Пруста одновременно более музыкально-тонкими и более архитектурно-жесткими, чем стихийно-жизненное единство прежнего романа, воплощаемое сюжетом, единством действия. Это сложившееся единство романа трансформируется и разлагается под пером Пруста, но тем более жесткая конструктивность нужна, чтобы книге не превратиться и в самом деле в то «бескостное тело», за которое не случайно все же так часто ее принимают.

Прошивая свой бесконечный «поток» реминисценциями-лейтмотивами, Пруст и ждал от читателя такого же трепетного переживания ритма их возвращения, способности терпеливо связывать «фрагментарные и прерывистые линии конструкции, вначале почти совершенно скрытой в тумане».

В одном из писем (Полю Судэ, 18 декабря 1919) Пруст сообщал: «Это произведение... так тщательно „скомпоновано“, ... что последняя глава последнего тома была написана тотчас же после первой главы первого тома. Вся „середина“ (entre-deux) писалась потом»²⁶. В самом деле, в авторском «Предисловии» к «Против Сент-Бёва» — в зародыше книги — уже соединены мотивы, которые в будущей книге окажутся,

действительно, в начале первого и в завершающей части последнего тома²⁷. Это признание автора многое объясняет и в композиции книги Пруста, и в том особенном чувстве жизни, какое она у нас оставляет.

Книга следует, часть за частью, биографическому сюжету героя; *но композиция книги особенным образом противоречит сюжету*. Жизнь маленького героя «Комбре» открыта в неизвестное будущее — но в то же время это будущее уже известно и прожито, уже обратилось в прошлое; рассказ о детстве имеет своими опорами такие моменты в существовании уже отжившего человека, которые придают этому направленному вперед сюжету возвратный характер воспоминания; на перспективное движение ложится тенью движение ретроспективное. К тому же посередине пересекает картину детства «Любовь Свана» — роман в романе, отодвигающий нас еще глубже в прошлое, во времена еще до рождения самого рассказчика. Движение в будущее и возвратное движение в прошлое накладываются одно на другое.

«Давно прошло то время, когда отец мог сказать маме: „Ступай с мальчиком“. Возможность таких часов навсегда исключена для меня. Но с недавних пор я стал очень хорошо различать, если настораживаю слух, рыдания, которые я имел силу сдержать в присутствии отца и которые разразились лишь после того, как я остался наедине с мамой. В действительности они никогда не прекращались; и лишь потому, что жизнь теперь все больше и больше замолкает кругом меня, я снова их слышу, как те монастырские колокола, которые до такой степени бывают заглушены днем уличным шумом, что их совсем не замечаешь, но которые вновь начинают звучать в молчании ночи».

Время возвращается по мере того как шум времени замолкает вокруг. И с первых страниц печать итога возвратной тенью ложится на весь процесс, который воссоздается в цикле романов (ибо книга Пруста — это тоже цикл романов, но только как бы выросший изнутри). Архитектурный свод *завершенной* жизни, который должен быть замкнут в последней части последнего тома, на самом деле замкнут уже над головой ребенка. «Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя»²⁸. Это сказано не о Прусте, это здесь излагается общий закон эстетического оформления-завершения образа человека в аспекте времени — как «внутреннего человека — души»²⁹. Но это сказано как будто о Прусте — и в том числе об исключительной роли *ритма* — организующей силы его романа: «Ритм охватывает п е р е ж и т у ю жизнь, уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца»³⁰.

И совсем не случайно последние сцены написаны сразу за первыми, а вся «середина», т. е. вся жизнь героя-рассказчика, прочно заключена в этом «entre-deux», заранее ограничена безусловным концом. Поэтому не свободный сюжет, «как в жизни», а *ритм*, который предполагает «некоторую предопределенность стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадежность); действительное, роковое, рискованное абсолютное будущее преодолевается ритмом...»³¹ Так у Пруста, по замечанию Гаэтана Пикона, нет подлинного настоящего времени, которое бы не знало своего будущего³². Повествование о начале жизни на самом деле исходит уже с конца, и поступательное движение человеческой жизни в будущее, образующее цепь романов, сразу же обращается некоторым образом в иллюзорное: «приливы жизни несутся волнами жизненного отлива (le flux de la vie n'avance que sur les eaux du reflux)»³³.

Свод сведен в заключительном эпизоде «Обретенного времени», где в сознании человека «встречаются» (впервые в таком полном составе) все возникавшие прежде реминисценции, теперь окончательно закрепленные и присвоенные сознанием человека именно потому, что время кругом него затихает. Путь героя замыкается не по линии, а по дуге, параболе — фигура, которую Мераб Мамардашвили уподобляет одновременно образам движения у Данте (полет) и гиперболической поверхности Римана (вспомним также метафору пирамиды лет, а не линии лет, на вершине которой стоит, «дрожа», старик на последних страницах — в приведенном выше пассаже Л. В. Пумпянского). «И такая же парабола, замыкающая путь, парабола воссоединения, радуга — хватывает весь роман „В поисках утраченного времени“»³⁴.

Этот последний смотр впечатлений означает окончание жизни и начало книги, превращение героя в автора. Обретение прошлого в творческом акте оказывается несовместимым с человеческой жизнью («присутствием») в настоящем; на этих последних страницах рассказано, как, обретая время и память, человек теряет память сегодняшнего дня (1042). Жизнь героя-рассказчика переходит *полностью* в его книгу, книга вытесняет и замещает жизнь. Так, можно сказать парадоксально, что книга Пруста *начинается* вместе с ее *сюжетным концом*, в тот момент, когда завершается рассказ героя о жизни и он в себе обретает писателя: «змея заворачивается на себя самое и завивается в гигантское кольцо»³⁵.

Искусство — это «истинный Страшный суд», последний суд (880), возвращенный потерянный рай, который, однако, чтобы быть возвра-

ценным в творческом акте, должен быть непременно потерян до этого в жизни: «подлинный рай это всегда потерянный рай» (870). Можно почувствовать на этих страницах, на что опиралась амбиция автора, говорившего о своем романе как о своем «догматическом сочинении».

Заклячая заметки и плохо зная литературу о Прусте, спросим: замечено ли, что конструктивный термин Пруста в цитированном выше его письме Ривьеру — эти его «des piliers» — восходят к бодлеровским «Correspondances»?

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Вряд ли можно сомневаться в бодлеровском происхождении конструктивного термина Пруста, помня, как он читал Бодлера и как его цитировал (в бодлеровских статьях «Против Сент-Бёва» и прямо в тексте романа). Правда, знаменитейший программный сонет он как будто как раз не цитировал, тем не менее такая общность ключевого слова случайной быть едва ли может. Ведь оно — ключевое слово у них обоих. Это наблюдение открывает путь к обширному размышлению — во-первых, о романе Пруста на фоне французской лирики (в дополнение к тому, что можно о нем сказать на фоне Бальзака; Бодлер и Бальзак — два выделенных персональных центра в книге «Против Сент-Бёва»), в которой — в лирике — можно искать исток его конструктивных *романных* идей, во-вторых же — о том, каким философским комментарием может быть строка Бодлера к техническому описанию Пруста. «Столбы», опоры его конструкции в его описании — технический термин, но вряд ли он мог забыть, какой спиритуализации подвергся этот технический архитектурный термин ранее у Бодлера. Живые колонны в храме природы — разве это не комментарий к прустовым деревьям на дороге, о чем-то неясном оповещающим человека, к его вкусам и запахам, к трансцендентным переживаниям встречи времен, какие и представляют собой опорные точки повествования Пруста? Это его живые столбы — моменты-реминисценции, возводящие простые впечатления в ранг символического переживания скрытой реальности, являемой чувственными предметами как ее «иероглифами» (термин также со страниц книги). Мераб Мамардашвили употреблял, говоря об этих «говорящих» моментах у Пруста, герменевтический,

библейский термин — «эпифании»: впечатления-явления, впечатления-откровения (в истолковании евангельских сюжетов в живописи сцену поклонения волхвов называют эпифанией); это «привилегированные явления», «которые сами по себе являются говорящими»³⁶ — или неявно шепчущими, по Бодлеру.

Рассказчик Пруста тоже проходит сквозь жизнь как по лесу символов, которые тоже глядят на него дружелюбными глазами, но не открывают доступа к себе, не дают себя распознать. Вертикальный символ — «живые колонны» Бодлера, — подхваченный технологическим объяснением Пруста, дает подход к таким проблемам прустоведения, как его импрессионизм и его символизм (неразрешимое в мире книги противоречие-напряжение между импрессионизмом выражения и символизмом самой выражаемой реальности) и его платонизм, о котором пишут исследователи. Архитектурный, строительный термин — ключ к философии книги Пруста.

Примечания

¹ Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. Т. 1—3. Bibliothèque de la Pléiade. P.: Gallimard, 1954. Т. 3. P. 378.— Не изданные по-русски к моменту написания настоящих заметок последние части книги Пруста цитируются в переводе автора заметок по III тому этого издания с указанием страницы в скобках после цитаты. Первые тома цитируются по известным переводам А. А. Франковского и А. В. Федорова.

² Marcel Proust et Jacques Rivière: *Correspondance* (1914—1922). P.: Plon, 1955. P. 2.

³ Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М., 1999. С. 28.

⁴ Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 11.

⁵ Марсель Пруст. Против Сент-Бёва. С. 29.

⁶ Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте. С. 23.

⁷ Marcel Proust. *Choix de lettres*. P.: Plon, 1965. P. 286.

⁸ Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 277—278.

⁹ Произведенное и названное: Философские чтения, посвященные М. К. Мамардашвили. М., 1998. С. 13—14, 16. Публикация Н. И. Николаева.

¹⁰ Архив Л. В. Пумпянского.

¹¹ Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. С. 184.

¹² *Correspondance générale de Marcel Proust*. Т. 3. P.: Plon, 1932. P. 194—195.

¹³ Claude Mauriac. *Proust par lui-même*. P., 1957. P. 139.

- ¹⁴ Correspondance générale de Marcel Proust. Т. 3. P. 69.
- ¹⁵ Marcel Proust et Jacques Rivière. Correspondance. P. 1, 3.
- ¹⁶ Correspondance générale... Т. 3. P. 69.
- ¹⁷ Marcel Proust et Jacques Rivière. P. 2.
- ¹⁸ Ibid. P. 114.
- ¹⁹ История французской литературы. Т. 4. М.: АН СССР, 1963. С. 114.
- ²⁰ А. Д. Михайлов. Предисловие // Клод Мориак. Пруст. М., 1999. С. 6.
- ²¹ Marcel Proust. Contre Sainte-Beuve / Préf. de Bernard de Fallois. P.: Gallimard, 1954. P. 45.
- ²² Marcel Proust. A la recherche du temps perdu. Т. 1 / Préf. d'André Maurois. P.: Gallimard, 1954. P. IX.
- ²³ Осип Мандельштам. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 174.
- ²⁴ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 61. В книге дана превосходная характеристика западноевропейского искусствоведения (К. Фидлер, А. Гильдебранд, В. Воррингер, Ю. Мейер-Грефе, Г. Вёльфлин) с этой точки зрения (с. 60—76).
- ²⁵ Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.
- ²⁶ Correspondance générale... P. 72.
- ²⁷ Марсель Пруст. Против Сент-Бёва. С. 25—31.
- ²⁸ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 115.
- ²⁹ Там же. С. 88.
- ³⁰ Там же. С. 115.
- ³¹ Там же. С. 103.
- ³² Gaëtan Picon. Lecture de Proust. P., 1963. P. 33.
- ³³ Ibid. P. 31—32.
- ³⁴ Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте. С. 24.
- ³⁵ André Maurois. A la recherche de Marcel Proust. P.: Hachette, 1949. P. 183.
- ³⁶ Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте. С. 130.

«ПАМЯТНИК» ХОДАСЕВИЧА

1

Владислав Ходасевич принадлежит к тем русским поэтам, которые написали свой «Памятник». Восьмистишие с этим заглавием датируется 1928 годом, и хотя автору предстояло жить еще одиннадцать лет, стихов он в это последнее десятилетие уже почти не писал, так что и в самом деле «Памятником» поэт сознательно и ответственно завершал свой путь. «Памятник» — редкий вид стихотворений, на который право имеют редкие поэты. Ходасевич знал за собой это право, но памятник он себе поставил мало похожий на классический державинско-пушкинский образец. В этом торжественном жанре он вывел себе неожиданно скромный итог; он отказался от громкого тона и пафоса и оставил нам выверенную, сдержанную и трезвую формулу своей роли и места в поэтической истории.

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало!
Но всё ж я прочное звено:
Мне это счастье дано.

Счастье и гордое и скромное — быть, послужить, остаться прочным звеном. Скромное в своей гордости и гордое в своей скромности. Но — звеном в какой цепи, в какой связи, в какой традиции, если здесь же сказано — «Во мне конец, во мне начало»? Как понять эти слова поэта, что за странное он звено — и последнее, и оно же первое, а в общем какое-то одинокое, словно бы выпадающее из всей цепи? Всего лишь малое звено, принимающее на себя интонацию Баратынского («Мой дар убог, и голос мой не громок...»), и оно же прочное, то есть такое, которое держит цепь? Одинокое и прочное? Словно бы прямо текстом

стихотворения нам задается вопрос, и касается он самой сути поэзии Ходасевича и судьбы поэта.

Судьбой Ходасевича было литературное одиночество—судьбой, им самим осознанно избранной. «Мы же с Цветаевой (...) выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, „дикими“. Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть». Так он вспоминал в очерке «Младенчество»¹. В самом деле, Ходасевич и Цветаева—именно эти двое из больших поэтов эпохи до такой степени ни с кем не группировались и ни во что не входили, не связывали свой путь, хотя бы на время, ни с каким художественным и философским направлением эпохи, школами, группами и «цехами». Вероятно, это было непросто в ту пору интенсивных группировок, и на такую степень невовлеченности, неангажированности нужна была творческая воля. Впрочем, сам Ходасевич эту свою литературную неприкаянность не раз объяснял более просто—промежуточностью рождения и, соответственно, вступления в литературу между поэтическими поколениями—между «начинавшим себя исчерпывать» символизмом и еще не сложившимися новыми течениями. Н. Берберова назвала его «поэтом без своего поколения»². Однако мы должны признать такое заключение и объяснение самого поэта лишь относительно верными, хотя и в самом деле год рождения многое определял в ту пору интенсивной и быстрой смены набегавших одно на другое направлений и школ. Но ведь называет же Ходасевич тут же, в «Младенчестве», как своих ровесников Городецкого и Гумилева, учредителей петербургского акмеизма, к которому он «не пристал», вероятно, не только лишь потому, что был москвичом.

Так или иначе, с самого вступления в литературу он очутился «на перекрестке двух дорог», который затем в его судьбе воспроизводился все заново и по-новому и на котором в конце концов он увидел свой будущий памятник.

В России новой, но великой
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок...

Одиночество на перекрестке—кажется, и будущему памятнику своему он это пророчил. «Время, ветер и песок»—и нет «народной тропы», гласа «языков», населенной и звучной истории, какая бы окружа-

ла памятник, воздвигнутый будущим культурным человечеством. А есть что-то вроде «степного», «скифского» идола³. И «двуликого», то есть, видимо, обращенного ликом на обе дороги.

Тема неукоренности и беспочвенности слышна в поэзии Ходасевича. Ходасевич-поэт сполна пережил ее как личную тему. Это она породила мощное стихотворение про кормилицу Елену Кузину, о котором можно сказать, что свою литературную судьбу здесь поэт проследил до природного своего истока, до физического рождения; биографический факт возвел в неслыханный символ и сотворил в этом стихотворении свой персональный поэтический миф.

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В Ходасевиче не было русской крови, а выкормлен был он «не матерью, но тульской крестьянкой»: вот первичный биографический факт, из которого выросло стихотворение. Но какой необыкновенный смысл извлек поэт из этого факта! Отец его был выходцем из польской дворянской семьи — его жизненную историю поэт перескажет в стихотворении «Дактили» (1927—1928); мать — крещеной еврейкой, но крещеной не в православие, а в католичество; католиком был крещен и сам будущий поэт и остался верен крещению до конца своих дней; в детстве его окружала созданная матерью в семье польская и католическая культурная атмосфера — ее он будет вспоминать в статье о поэме Мицкевича «Пан Тадеуш» (1934). Связь с кровными корнями будет сказываться у Ходасевича в переводах (на первом месте среди которых — переводы из еврейских и польских поэтов, и есть среди них такой, например, принадлежащий к лучшей части поэзии самого Ходасевича, как «На реке Квор. Из Д. Шимоновича») и в статьях о Мицкевиче, Красинском, Бялике. Но Ходасевич стал русским поэтом и «Памятником» своим утверждал себя как прочное звено в русской поэтической традиции. В одной из поздних статей («Друзья-москали», 1935) он рассказывал о том, как родители неосторожно отдали его в русскую школу, и рухнула их надежда воспитать его в лоне польской культуры. В стихотворении про кормилицу Елену Кузину он возвел этот кровно-культурный конфликт куда глубже к истокам своего существования на белом свете и в человечестве и куда драматичнее его истолковал. «Ре-

бенок рождается безнациональным, но в первые три-четыре года с молоком матери он „впитывает“ национальность. С помощью чего? С помощью общения». Так утверждает Л. Н. Гумилев⁴. Поэт Ходасевич драматизирует ситуацию: с молоком не матери, а кормилицы, и не впитал, а *высосал*. Сильное и как бы дикое слово — и дикий смысл: о подобных «диких смыслах» в поэзии Ходасевича писал Андрей Белый и приводил примером это самое «высосал»⁵. Таким его и надо принять от Ходасевича, не заменяя нейтрализующими и смягчающими синонимами: «впитал» здесь никак не годится.

Нет, с молоком тульской крестьянки он именно *высосал* мучительную связь с Россией и самое свое бытие в русском языке и в русской поэзии. Не только физическое, но и культурное свое бытие. Высосал, а не получил в прирожденное наследство, какое получают «с молоком матери». В этом все дело, в этом корень Ходасевича — в этой неродственности и мучительной активности этого акта приобщения, усиленной тем, как тщательно отмечает поэт все то, чем его Елена Кузина отличалась от пушкинской Арины Родионовны: «Она не знала сказок и не пела... Она меня молитвам не учила...»

Об этом необычайном стихотворении было сказано, что когда-нибудь оно будет выбито на памятнике Ходасевичу⁶. Эта ассоциация с памятником недаром, особенно если иметь в виду не слишком классический «Памятник» самого Ходасевича. Ибо тот, кто «язык, завещанный веками» не просто обрел как естественный дар, но, как первый в ряду, ему причастился трудным усилием («высосал»), он же в завершающем самосознании представил несколько парадоксальный все-таки образ прочного, но одинокого звена, отъединенного от цепи («Во мне конец, во мне начало»). Можно сказать, что драму своего положения в современности поэт возвел к физиологическому корню, с такой остротой и таким размахом осмыслив простой, по сути, биографический факт. Оказывается, «на перекрестке двух дорог» он уже находился не тогда лишь, когда вступал на литературный путь в молодые годы, между символизмом и акмеизмом, но в самом природном истоке своего бытия — между матерью и тульской крестьянкой, между *кровью* и *молоком*, *кровью* и языком, отечеством, культурой, традицией.

Стихотворение про кормилицу поэта завершается реквиемом, и он отзывается «диким смыслом» тоже:

Там, где на сердце, съеденном червями,
Любовь ко мне нетленно затая...

Так сочетать безнадежно-тленное с нетленной любовью мог, пожалуй, один Ходасевич. Любовь пребывает нетленной на сердце, уже дотла уничтоженном тлением, образ которого дается в самой черной физической конкретности,— удивительная метафизика любви, которая, в самом деле, сильна как смерть. Таков Ходасевичев эквивалент пушкинского «Есть в мире сердце, где живу я». Удивительна в этих строках немыслимость сочетания неприятного образа и идеального пафоса. Неприятное всегда присутствует в эстетике Ходасевича, как отчаяние всегда присутствует в его чувстве жизни; но есть и иной полюс в его мирочувствии и его поэзии. Эстетика неприятного передавалась ему в лоне русского декадентства начала века от французских «прóклятых» поэтов, и Ходасевич, конечно, помнил «Падаль» Бодлера, когда писал о «сердце, съеденном червями». Не зря ведь и Вячеслав Иванов вспомнил имя Бодлера и его «Падаль», когда в письме Ходасевичу от 12 января 1925 года, отзываясь на «Тяжелую лиру», в нескольких фразах набрасывал общий очерк мира поэта; уместно сейчас привести эти фразы — они будут освещать наши дальнейшие попытки постигнуть этот мир: «У Бодлера вырываются порой большие и вместе торжествующие крики этого великолепного дуализма. Из дуализма лирического пафоса вытекает с художественною закономерностью и дуализм формы. Это соединение жестокого веризма и гимнической монументальности. Синтез de l'Ange et de la charogne как изображение человека — вот Ваше паскалевское задание, выполненное с редко изменяющим Вам мастерством»⁷. Как видим, здесь помянуто еще одно великое мировое имя; поэзия Ходасевича тем самым вводится в большой духовный горизонт. С тех пор, после этого краткого отзыва Вячеслава Иванова, столь значительно и крупно ее еще не рассматривали.

2

Творческий путь Ходасевича можно представить состоящим из трех десятилетий, причем основанием периодизации служит единственное прижизненное «Собрание стихов», вышедшее в Париже в 1927 году. Это собрание объединило три зрелые поэтические книги, в которые вошли стихотворения, написанные начиная с 1916 года. Начал же печатать стихи Ходасевич в 1905 году и выпустил две свои первые книги в 1908 и 1914, но впоследствии их не включил в завершающее собрание по соображениям, несомненно для него принципиальным. Это

первое десятилетие стихотворческой работы Ходасевича — несколько затянувшееся становление, путь поэта к «самому себе». Наконец, последнее десятилетие (с конца 20-х годов) — это наступившее поэтическое молчание, когда он омертвелою душой в беззвучный ужас погрузился и лиру растоптал пятой, по собственной его трагической жалобе из стихотворения 1929 года («К Лиле»), или, говоря иначе, «засох» поэтически, по злому слову литературного недруга Георгия Иванова. Деятельность его в эти годы — проза статейная, литературно-критическая и мемуарная (она впервые собрана в таком объеме в настоящем четырехтомнике, но большая часть ее остается еще на страницах парижского «Возрождения» и других зарубежных русских изданий, ожидая будущего многотомного собрания на родине автора); итогом десятилетия и памятником автору стала мемуарная книга «Некрополь», появившаяся в свет накануне его смерти.

Этим творческим рубежом соответствовали довольно точно рубежи исторические: 1905 год немало определил в характере раннего периода, наступление же центрального, зрелого и продуктивного десятилетия было глубоким образом связано с историческим перевалом мировой войны и революции.

Свои ранние стихи Ходасевич впоследствии называл декадентскими, вкладывая в этот термин определенный исторический и теоретический смысл. Он входил в московскую литературную жизнь в самый активный период расцвета русского символизма и в атмосфере его влияния проходил свое первое поэтическое воспитание. Он был навсегда ранен и зачарован символизмом и до конца своих дней не мог оторваться от воспоминаний и размышлений об этом главном событии своей молодости. Но он опоздал к символизму — опоздал родиться, так он это переживал. Движение созрело и расцвело, и юному дебютанту оставалось лишь подключиться к нему. Первая книга создала Ходасевичу репутацию младшего в ряду символистов, но репутация эта была двусмысленной (особенно если помнить, что символизм к 1905 году сам по себе уже сложился из двух поколений — «брюсовского» и «блоковского», так что юнец Ходасевич принадлежал уже к третьему возрастному ряду): «младший» в его случае было синонимом способного ученика, не так далеко от представлений о подражательности и почти эпигонстве. Один из немногих рецензентов «Молодости», первой книги Ходасевича, поэт Виктор Гофман, гимназический товарищ Ходасевича и сам такой же «младший» в том же ряду, тем не менее имел основания находить в книге «дешевые среднедекадентские

приемы», «общие, бесконечно захватанные и засиженные места русского модернизма»⁸. Общие места символизма и переводили стихи, на языке той эпохи, в оценочно низший разряд декадентских. Позже Блок даст такое ретроспективное описание среднедекадентского поэтического жаргона, связывая его с мироощущением богемы, порожденной последствиями 1905 года и процветавшей в окрестностях символизма: «Так и обо всем: — что „все изведано“, когда, в сущности, ничего не изведано; „пустынная скорбь“, когда скучно (...) В частности, например, со всеми этими „звеньями“, „смыканием колец“, „начертанными часами“ возились символисты, так и не успев довести этих образов до действительной отчетливости; между тем именно эти образы, а не более удавшиеся, вошли в поэтический обиход (...) и теперь уже всякая барышня знает, что „смыкать кольца“ и „сплестать звенья“ — это значит ходить, проводить время, влюбляться, менять одного молодого человека на другого и пр.»⁹

Читая «Молодость», мы без труда находим примеры к блоковскому описанию: «Вокруг меня кольцо сжимается, / Вокруг чела Тоска сплетается / Моей короной роковой»; «Все тропы проклятью преданы, / Больше некуда идти. / Словно много раз изведаны / Непроходимые пути!» Десятилетия спустя, борясь в качестве признанного воспитателя за творческое здоровье молодой парижской русской поэзии, Ходасевич будет вспоминать, в полемике с Г. Адамовичем и в назидание «скучающим поэтам», старинную «душегрейку новейшего уныния», которую некогда придумал И. Киреевский, чтобы улыбнуться над элегической музой 20-х годов XIX столетия. Возможно, Ходасевич вспоминал ее не без оглядки на собственную декадентскую молодость и «Молодость», о которой писал в предисловии 1921 года к несостоявшемуся переизданию: «Ее заглавие, когда-то звучавшее горькой иронией, стало теперь точным обозначением: да, это моя молодость, то, с чего я начинал»¹⁰. Горькой иронией звучало название книги, исполненной застарело-элегического настроения исчерпанности всех еще не пройденных путей, книги, в которой «молодость» (в заглавном стихотворении, откуда и взято название книги) «тайной ночью» ведет лирического героя не куда-то, а в некий склеп. Комментаторы отметили, что образами этого стихотворения пользовался Андрей Белый, строя в 30-е годы в своей мемуарной трилогии шаржированный портрет молодого Ходасевича: «Жалкий, зеленый, больной, с личиком трупики, с выражением зеленоглазой змеи, мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа, где он познакомился уже с червем»¹¹. Это карикатура, но сти-

хотворение «Нет, молодость, ты мне была верна...» на нее провоцирует, заключая в себе момент «нечаянной пародии» (термин самого Ходасевича — так названа одна его статья 20-х годов¹²: этот феномен нечаянной пародии интересовал его теоретически); заключало его в себе и заглавие «Молодость», что и заметил автор в цитированном позднейшем предисловии.

В своих нескончаемых размышлениях над символизмом Ходасевич не переставал распутывать его отношения с декадентством и особенно добивался четкости в диагностике декадентства в самом символизме, того внутреннего декадентства, что гнездилось в его ядре, а не располагалось на его периферии. Над тем же бились и сами символисты, особенно Блок, в своем докладе 1910 года «О современном состоянии русского символизма» определивший этот декадентский грех символизма как «смещение искусства с жизнью»: «Океан — мое сердце, все в нем равно волшебю: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское д е к а д е н т с т в о)»¹³.

В «Некрополе» Ходасевич уже с немалого исторического расстояния, трезво и строго, с позиции неподкупного свидетеля и в то же время соучастника (по удачному слову Н. Струве¹⁴) рассказал именно об этом — о том, что называют символистским жизнетворчеством, об опытах «слить воедино жизнь и творчество», расценив эти опыты одновременно как вечную невоплотимую правду символизма и его «смертный грех». Слияние не достигалось, но *смещение* — так, как определил его Блок, — происходило. Из сюжетов «Некрополя» два рассказаны с особым лирически и трагически соучастным чувством, включающим некоторый глухой покаянный момент (он еще раньше звучал в стихотворении «Лэди долго руки мыла...», вошедшем в «Тяжелую Лиру»), — это истории Нины Петровской, брюсовской «Ренаты», и Муни, близкого друга Ходасевича в это первое его поэтическое десятилетие, истории людей, не оставивших следа в литературе, но сполна вложивших незаурядную энергию в творчество собственной жизни как своего рода символического образа и сполна расплатившихся своей жизнью за эту опасную игру. Повествователь в этих историях остается в позиции несколько отстраненного соучастника — за что и должен был потом приносить покаяние («дни страшного раскаяния во многом из того, что звалось российским декадентством» — так он в письме Ю. Айхенвальду от 22 марта 1928 года говорил о последних встречах с

Н. Петровской в Париже¹⁵). Он и сам участвовал вместе с этими героями в разыгрывании собственной жизни «на театре жгучих импровизаций», но от распыления личности в этой игре и от гибели «под декорациями», под которыми погиб Муни, его спасало то, что он в одной из поздних своих статей («Два поэта», 1936) назвал «инстинктом поэтического самосохранения». В этой статье на примере двух рано погибших поэтов эмиграции Ходасевич рассматривал тот же жизнетворческий конфликт, каким сам жил в пору своей символистско-декадентской молодости: Борис Поплавский пал жертвой нарушения «гармонии, которая должна сохраняться между работой поэта над своей человеческой личностью» и «личностью литературной», жертвой соблазна предпочтения интенсивного опыта в жизни напряжению становления в творчестве,— Николай Гронский тем немногим, что успел написать, засвидетельствовал свою решимость «остаться в поэзии, в творчестве, которое для поэта всегда есть реальнейшая из реальностей»¹⁶. Так и сам Ходасевич некогда, в десятилетие своего раннего становления,— остался в творчестве.

Первая книга Ходасевича—это лирический документ «смещения искусства с жизнью», которое ведь могло происходить не только в жизни, но и в искусстве. Та «неясность, шаткость линий, которыми (...) очерчивалась реальность» для людей, попавших в «символическое измерение», о какой говорит автор «Некрополя»¹⁷, сказывалась как в жизнетворческих попытках друзей его молодости, так и в образах его ранней поэзии. Оттого и признавался он в уже цитированном предисловии 1921 года, что перестал понимать стихи своей «Молодости»: слишком там много было зашифрованного в общедекадентскую поэтику—живого, конкретно-ситуативного, личного, забытых чувств и потерявших свое былое значение событий. «Вижу,—пишет Ходасевич в предисловии,— что даже отдельные образы, строки, слова этих стихов имели когда-то особый, ныне затерянный смысл»¹⁸. В смещении поэзии с жизнью затеривалась, поглощалась конкретная подлинность как жизни, так и поэзии. Но в «Молодости» к ней есть и прорывы—особенно там, где поэт способен охватить жизнетворческую игру свою и своих партнеров сторонним взглядом:

В лунном отсвете синем
Страшно встретиться с ряженым!
Мы друг друга окинем
Взором чуждым, неслаженным.

Самого себя жутко.
 Я — не я? Вдруг да станется?
 Вдруг полночная шутка
 Да навеки протянется?

Остро и в самом деле жутко — и ведь не только жизненную историю Муни, рассказанную в «Некрополе», предвещают эти стихи, но и протягивается от них ниточка связи к будущему сильнейшему у Ходасевича стихотворению — «Перед зеркалом», 1924 (о котором Юрий Иваск, с некоторым сомнением обсуждая право Ходасевича на «памятник», то есть на долговечное поэтическое признание, сказал, что это — «если не бессмертные, то вне-смертные стихи»¹⁹).

Владимир Вейдле, автор бесспорно лучших критических работ о Ходасевиче, обозревая в 1928 году уже (как окажется) весь его поэтический путь, сказал о «Молодости»: «...на месте Ходасевича еще никого нет»²⁰. Но, наверное, более точно и справедливо он же судил в рецензии на «Некрополь» — о том, что, воскрешая «воздух» околосоциалистского бытия и быта, автор «Некрополя» рисует «тот кокон, из которого вылупились впоследствии стихи „Тяжелой лиры“, да и вся вообще зрелая лирика Ходасевича»²¹. Вероятно, и в навеянной этим «воздухом» ранней книге стихов скрывался тот «кокон». «Молодость» увидела свет в околосоциалистском книгоиздательстве «Гриф», в котором до и после нее вышли «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока и «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского. «Молодость» была скромным явлением в этом ряду. Но пройдут годы, и Владимир Набоков положит рядом на стул у кровати несчастного юного персонажа романа «Дар» «Кипарисовый ларец» и «Тяжелую Лиру» как две путеводные книги новой поэзии нашего века.

Вейдле также принадлежит такое суждение о Ходасевиче: «В стихотворстве своем Ходасевич защитился от символизма Пушкиным, а также — тому свидетельство „Счастливый домик“ — интимностью тона, простотой реквизита и отказом от преувеличенного словаря»²². Защитился от символизма Пушкиным — это вторая книга, с заглавием, взятым из идиллического стихотворения юного Пушкина. Второй книги Ходасевича коснулся процесс, начавшийся в поэзии к моменту ее появления (одновременно вышли «Камень» Мандельштама и «Четки» Ахматовой, и «Счастливый домик» в этом соседстве младших поэтов был пока еще тоже скромным явлением). Начавшаяся акмеистическая реформа символизма тоже несла с собой «отказ от преувеличенного

словаря» и установку на «простоту реквизита». Но Ходасевич остался в стороне от акмеистического движения, и следующие шаги его поэзии были сделаны в ином, своем отдельном направлении. Тем не менее «Счастливый домик» имел в себе момент сближения с новым веянием в поэзии.

В «Счастливом домике», писал поэт Г. И. Чулков (16 апреля 1914 г.), он «принял „простое“ и „малое“ — и ему поклонился»²³. В том же письме он уверял, что книга написана ради ее второго раздела — «Лары». Мирные божества домашнего очага — смысловая эмблема книги. Ее настроение, как недавно отметил исследователь, программно противостоит эстетике бездомности и безытности, культивировавшейся в кругу символистов. «В лирике Ходасевича очередной раз воскресает одно из зерен мировой традиции — поэзия частного существования»²⁴. Так же и «игре трагической страстей», под знаком которой, не без некоторой «нечаянной пародии», была написана «Молодость», программно противостоит в «Счастливом домике» искание успокоения и безмятежной отрешенности, почти на грани душевного наркоза, обезболивающего переживания: «Я рад всему: что город вымок... Я рад, что страсть моя иссякла... Я рад, что ты меня забыла...»

Я рад, что ты проходишь мимо,
Что ты мне все-таки видна,
Что так прекрасно и невинно
Проходит страстная весна.

(«Дождь»)

Но «Счастливый домик» — книга более сложная, чем это видится, если поверить ее заглавию и программным мотивам. Вся она держится на тонких внутренних антитезах, всякий момент подтачивающих искомые и созидаемые равновесие и гармонию. Так, «невинной» весне цитированного стихотворения разноречит весна как «тонкое терзанье» и страдальческий «ущерб» в одноименном пасхальном стихотворении.

И даже не блеснет гроза
Над этим напряженным раем...

«Напряженным раем» является вся сознательно стилизованная гармония «Счастливого домика» в целом. Автор и сам подрывает ее, демонстрируя открыто, что идиллия «домика» создана с помощью румян

и ситца («ситцевое царство»), реквизита в самом деле простого, но театрального, и внушая за образом счастливого домика представление о карточном домике.

С другой стороны, к идиллическому мотиву вдруг примешивается напряженный, острый оттенок. Мышиный цикл в центре книги — средоточие мирной темы пенатов, и стихи о них, как и о «дружке запечном» сверчке, исполнены незнакомой поэту ранее простой задушевности. Но в последнем стихе задушевного цикла «счастье входит в сердце, как игла», — домашнее мирное счастье почти как смертельный укол. Когда же мы взглянем на более раннее, не вошедшее в сборники стихотворение «Мышь», где она впервые является героиней стихов Ходасевича, мы увидим, что эта мышь поселяется прямо в сердце поэта и что «зубок изостренные края» приготовлены для него; но так и мирная мышинная семантика «Счастливого домика» таит в себе изостренный, как эти зубки, диссонанс и тревожную ноту.

Пушкинский знак на «Счастливом домике» впервые создал Ходасевичу репутацию поэта-традиционалиста; его даже будут называть по-этом-реставратором. Г. Чулков в рецензии на книгу произнес слово «пассеизм»²⁵. Ю. Айхенвальд, вспоминая «Счастливый домик», наградил Ходасевича титулом «поэта-потомка»²⁶; он исходил при этом из стихотворения «Века, прошедшие над миром...» Но ведь оно скорее — о неизбежном разрыве с поэзией «предков», о невозможности пассаизма в поэзии:

Но горе! мы порой дерзаем
Всё то в напевы лир влагать,
Чем собственный наш век терзаем,
На чем легла его печать.

А в соседнем стихотворении, обращенном к «жеманницам былых годов, читательницам Ричардсона», поэт с весьма двусмысленным «сладким» и «радостным» удовлетворением констатирует исчезновение «навсегда» их мира, «и с ним его очарованья», и столь же двусмысленно славит безжалостный полет бога времени, стоя «среди разбитых урн, на невозделанной куртине»; здесь, кажется, говорит уже не пассаист, а «будущник»-футурист.

Но, конечно, это не так; и если принять мандельштамовское разделение поэтов предреволюционной и революционной поры на «будущников» и «пассаистов»²⁷, то Ходасевич будет среди последних; больше

того — он будет самым сознательным и принципиальным из этих последних. Год выхода «Счастливого домика» стал годом начала его вражды к футуризму, ставшей навсегда одним из краеугольных камней его культурной позиции; в начале 1915 года он протестует против участия вместе с ним на одном выступлении Маяковского и И. Зданевича (письмо Б. Садовскому от 9 февраля 1915 г.²⁸).

Тем не менее названные стихи «Счастливого домика» были и в самом деле отказом от поэтического пассаизма. В них впервые высказалось противоречие, в котором будет мужать его поэзия, — между острой современностью выражаемого мироощущения и классическим строем поэтического его выражения. Противоречие это интересно отразилось в оценках Брюсова — рецензента книг Ходасевича. Еще в «Молодости», оценив ее благожелательно-снисходительно в ряду других «дебютантов», он отметил «остроту переживаний», — между прочим, в сравнении с Гумилевым, издавшим в том же, 1908 году свою вторую книгу: «У г. Ходасевича есть то, чего недостает и Гумилеву, и Потемкину: острота переживаний»²⁹. В отзыве на вторую книгу Брюсов повторит свое замечание, но с уточнением, прибавлением существенного определения: «В поэзии Ходасевича есть родство с пушкинской школой, но местами и *совершенно современная* острота переживаний»³⁰. Так фиксировалось направление развития поэта.

Третья книга Ходасевича — «Путем зерна» — была в основном своем (хотя и неполном еще) составе собрана им в 1918 году и лишь по условиям времени вышла позже. Книга полностью сложилась из стихов, написанных в годы перелома русской, а с нею и мировой истории. Всеми признано, что книга эта впервые открыла большого поэта, и сам он в итоговом собрании, по существу, этой книгой открыл свой признанный им самим поэтический путь. Важно понять, что этот факт рождения большого поэта и размах событий — глубоким образом связаны. Большой поэт явился с большими событиями. «Ходасевич как поэт выношен войною и рожден в дни революции». Эту формулу отчеканил В. Вейдле, и она верна³¹.

Выношен войною — хотя прямого ее отражения почти и нет в стихах Ходасевича. Но уже и такой единичный отзвук, как стихотворение «Слезы Рахили», кое-что говорит нам о внутренних превращениях в его поэзии. Она впервые чувствует чужое горе и впервые видит реального другого человека. Постороннего, обычного человека, которого коснулась история, а вместе с нею коснулись древность и вечность: «На щеках у старухи прохожей — Горючие слезы Рахили».

Рожден в дни революции — стихотворением «Путем зерна» поэзия Ходасевича сама свидетельствует об этом. В знаменитом стихотворении она обрела свой главный символ, восприняв его от вечной мудрости древних мистерий и евангельской притчи. И этот символ есть символ мистической смерти и нового рождения. В первый раз с такой простотой душа поэта объединяется со столь огромными реальностями, как его страна и ее народ; они объединяются в общем символе как идущие в этот год тем же путем смерти и чаемого воскресения — путем зерна. *В этот год*: стихотворение создано 23 декабря 1917 года. В этот год душа поэта идет одним путем со страной и народом — неповторимый момент в поэзии Ходасевича.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.
И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год...

Так и душа моя... Эта мощь простого сравнения, новая в поэтических средствах Ходасевича, в книге «Путем зерна» становится одним из инструментов, которым строится мир этой книги.

В ней присутствуют, в самом деле, не только душа поэта, но и страна, и народ. Правда, говоря так, надо хранить осторожность и точность в определении меры этого присутствия. «Душа» — это все-таки главная героиня книги. Именно здесь, в «Путем зерна», она превращается в новую философскую героиню поэзии Ходасевича — такой она в особенности предстанет в следующей книге, «Тяжелой Лире». Здесь, в «Путем зерна», поэт начинает свою операцию расслоения собственного образа на внешний и внутренний, «я» и «душу», и здесь появляется жест смотрения «как бы обратным взором в себя» («Полдень»). Этот жест отключения от внешнего и «падения» «в самого себя» в одном из более поздних стихотворений доходит до по-ходасевичевски «дикого» выражения: «Замри — или умри отсюда» («Большие флаги над эстрадой»). Вместе с эмансипацией души развиваются новый образ поэта и тема преобразования. Все эти темы перейдут в «Тяжелую Лиру» и там расцветут. Но есть особый характер книги «Путем зерна», который не повторится больше у Ходасевича. Есть эмоциональный подъем и приятие мира такие, какие не повторяются. Есть присутствие внешнего мира в его независимом существовании; автобиографический образ и мемуарная, чуть ли не дневниковая конкретность повествования; сам по

себе удельный вес повествовательного начала, непривычный в лирике Ходасевича. Это своеобразие книги главным образом связано с самой своеобразной ее частью — белыми стихами, составившими в книге внутренний цикл.

Белые пятистопные ямбы в русской поэзии — это традиция. Это, конечно, пушкинская традиция («Вновь я посетил...»), но это для Ходасевича и более близкая блоковская традиция («Вольные мысли»). Само по себе обращение к белым ямбам есть поэтому обращение к традиции, выкликание теней и принятие на себя ответственной интонации. Интонации, задающей мудрое постижение мира.

Темы белых стихов «Путем зерна» — от мистического внутреннего опыта поэта («Эпизод») до городских картин назавтра после московских революционных боев («2-го ноября»). Средства выражения — от точных прозаических деталей до «превыспренного» космического созерцания. Переходы от одного к другому плану в том же тексте — легки. В стихотворении «Дом» тема времени и истории как человеческого измерения бытия порождает такие строки, в которых поэт является со способностью пушкинского Пророка — способностью универсального созерцания во всех сферах и ярусах бытия — не только физических, но и мистических (саламандра):

Как птица в воздухе, как рыба в океане,
Как скользкий червь в сырых пластах земли,
Как саламандра в пламени — так человек
Во времени.

И тут же лирический герой помогает горбатой старухе сдирать паклю и выдергивать дранки из разрушенного дома, перед тем подробно описанного. Но он не просто помогает старухе — они в «согласии добром» работают «для времени». Так во всех стихах цикла: господствует интонация значительности — исторической и вечной значительности — простой материи жизни, вечной среди ее окружающих и ее взрывающих небывалых событий.

Именно в белых стихах «Путем зерна» взору поэта так свободно открывается внешний мир в его самостоятельном существовании. Да, явившееся в этой книге у поэта обратное смотрение «в себя», «отсюда», «зрачками в душу» — оно согласуется здесь с раскрытостью взора на внешнюю жизнь и других людей, которых хотя и не так уж много в этой лирической книге, но очертания их естественны и четки, фигуры

соразмерны простой реальности, а в то же время они составляют часть картины, возведенной к крупной значительности: знакомый столяр, мастерающий красный гроб, дети, здесь же среди следов страшных событий пускающие своих голубей, уже помянутая старуха из «Дома», другая старуха в одноименных стихах. В наброске «Я знаю: рук не покладает...», представляющем собой черновой рифмованный вариант к белым стихам «2-го ноября», те же дети с голубями и те же грозные московские дни явлены в тютчевском мифологическом преображении, очень естественном в новой поэтике Ходасевича:

Мальчишки шапками махают,
Алеют лица, как морковь...
Так божества не замечают
За них пролившуюся кровь.

Обретается вновь «превыспреннее слово» — но вместе со словом предметным, простым и прямым; вместе с реальными соразмерными очертаниями вещей — их космическое и мифологическое преобразование. Этого равновесия простого и высокого слова, внутреннего и внешнего взгляда («в себя» и в мир) уже не будет позже у Ходасевича, даже в «Тяжелой Лире».

Белые ямбы «Путем зерна» не просто повествовательны — они эпичны. Это, можно сказать, на пути Ходасевича эпический эпизод, который не повторится. Значительность формы в этих стихах задается традицией — но оттого ощущаются в своей значительности и сдвиги традиции, например метрические сбои в пятистопном ямбе, в котором время от времени возникают метрически не урегулированные строки, представляющие собой вторжение в правильный ямб начал свободного стиха:

Всё цепенело в рыжем свете утра.
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись ко мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
 («Эпизод»)

Такие стихи, заметил Н. А. Богомолов, привели бы поэта XIX века в недоумение³². Их выразительность непосредственно очевидна, хотя и не просто определить, в чем ее сущность. Но она несомненна: этими преткновениями передан сбивчивый ритм воссоздаваемой жизни.

Выше мы говорили о силе простого сравнения в заглавном стихотворении-притче — «Путем зерна». В белом цикле книги такие сравнения особенно много значат и особенно глубоко работают. Здесь они — орудие переключения планов, благодаря которому обыденное и малое возводится к космическому и древнему, а исторически или психологически необычное сводится к простому и вечному. Так экстраординарное душевное событие «Эпизода» укореняется в бытии и вечном опыте человека сравнением с ощущением оттолкнувшегося веслом от берега и затем опять на него ступившего:

Так, весла бросив и сойдя на берег,
Мы чувствуем себя вдруг тяжелее.

Потрясающая необычность нового дня истории освещается — и контрастно, и в то же время как действительное глубинное подобие — развернутым, истинно эпическим («гомеровским») сравнением московских жителей, выползших из домов-укрытий на следующий день после событий и идущих «с убогой снедью» проведать близких: «живы ль, нет ли?» — с тем, как «в былые годы» «москвич благочестивый» шел на Пасху с красным яичком на могилу брата или кума.

Наконец, таково открывающее эти стихи о московских октябрьских днях великолепное и простое олицетворение исторического события, не побоимся сказать, пушкинской силы:

Семь дней и семь ночей Москва металась
В огне, в бреду. Но грубый лекарь щедро
Пускал ей кровь...

Не вспоминается ли — «Нева металась, как больной / В своей постеле беспокойной»?

Вскоре после описанных в новелле «2-го ноября» событий (и почти в те же дни, когда возникла притча «Путем зерна»), 15 декабря 1917 года, Ходасевич писал Б. Садовскому: «Верю и знаю, что нынешняя лихорадка России на пользу»³³. Тот же образ лихорадки в этом письме и в стихотворении «2-го ноября». Тот же образ — но скажем ли мы, что тот же вывод? Стихотворение не логическое суждение, оно не содержит вывода. Оно содержит неоднозначное раскрытие образа. Да, щедрое кровопускание можно понять как грубое, но спасительное лечение, в согласии с выводом письма Садовскому, и это зало-

жено в образе. Но в нем заложена и очень горькая оценка события: «И не кровью, / Но горькой желчью пахло это утро». Стихотворение все же содержит вывод:

...И сел работать. Но, впервые в жизни,
 Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»
 В тот день моей не утолили жажды.

Итак, необыкновенная действительность здесь явлена в пушкинском обрамлении; и если в первых строках Пушкин помогает Ходасевичу как поэт поэту ввести ее образ, то в концовке и Пушкин не может помочь, он остается в своей идеальной сфере, по ту сторону впечатлений дня.

Как-то эта концовка стихотворения предвещала пушкинскую речь 1921 года — «Колеблемый треножник»: «Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо». Ходасевич здесь говорит о «новых людях», пришедших с новой действительностью, но ведь и сам он пережил и выразил концовкой «2-го ноября» это чувство разрыва хода истории с Пушкиным, о котором будет говорить в своей пушкинской речи. Ведь на фоне этого самого грохота исторической катастрофы и проходят впечатления дня 2 ноября.

Письма Садовскому 1917—1919 годов и некоторые статьи Ходасевича того времени («Безглавый Пушкин», «О завтрашней поэзии») передают его общественное настроение этих первых революционных лет — принять революцию и надеяться на будущее страны и культуры на ее путях. Настроение, отложившееся в характере книги «Путем зерна», самой мироприемлющей все же из поэтических книг Ходасевича. Это настроение изменилось в «Колеблемом треножнике». Здесь пророчится предстоящее помрачение культуры и образа Пушкина, произносится слово об историческом разрыве с пушкинской эпохой и пушкинской культурой. Настроение речи — «жгучая тоска» и стоическое переживание пути истории, которая «вообще неуютна». Но в этом переживании человеку культуры, поэту надо определиться — по отношению к ходу истории и к Пушкину, к пушкинской традиции, потому что Пушкин, отодвигаемый ходом истории «в глубину истории», обращается в *пушкинскую традицию*, которой предстоит, как «всему живущему», идти путем зерна.

1921 год, с пушкинскими речами Блока и Ходасевича и последовавшими смертями Блока и Гумилева, был поворотным в поэзии и куль-

туре. Для Ходасевича в этом году «Колеблемый треножник» был актом самоопределения. Именно с этого рубежа он занимает сознательную позицию хранения пушкинской традиции — и вообще классической традиции, «завещанной веками», «всего прошлого русского стиха», по слову В. Вейдле («чувство того совершенно особого отношения, в каком находятся стихи Ходасевича ко всему прошлому русского стиха»³⁴), — перед лицом новой современности, порывающей с Пушкиным и традицией.

Пройдут годы, и в одном своем парижском интервью он будет говорить о традиции как зерне. Поэтическую традицию он видит как бы вне времени, вернее, во временах, превращающихся одно в другое, временах воскресающих: «Видите ли, надо, чтобы наше поэтическое прошлое стало нашим настоящим и — в новой форме — будущим (...) Вот Робинзон нашел в кармане зерно и посадил его на необитаемом острове — взошла добрая английская пшеница (...) Вот и с традицией надо как с зерном»³⁵.

В эти годы в своей парижской критике он культивирует понятие «пушкинской поэтики» как вечно возвращающегося канона русской поэзии. С позиций этого канона он из эмигрантского уже далека наблюдает за тем, что происходит в советской поэзии 20-х годов, и видит по преимуществу разрушительные процессы — разрушение строя русского стиха и русского языка, — по преимуществу приписывая их работе «бесов» российского футуризма. О вере же своей в неизвестно когда грядущее возрождение классической нормы в статье 1927 года с пушкинским названием «Бесы» говорит в терминах чуда, подобного описанному самим Пушкиным —

И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

Так и в пророчестве Ходасевича: «разрушенные члены русского языка и русской поэзии вновь срастутся. Будущие поэты не будут писать „под Пушкина“, но пушкинская поэтика воскреснет, когда воскреснет Россия»³⁶.

3

То особое отношение поэзии Ходасевича «ко всему прошлому русского стиха», о котором пишет Вейдле, нигде не выступило в такой

полноте, как в «Тяжелой Лире». Об этой книге мог Андрей Белый написать статью на такую тему, как «Тяжелая Лира и русская лирика», наполнив ее наблюдениями над тем, как «из Ходасевича зреют знакомые жесты поэзии Баратынского, Тютчева, Пушкина»³⁷. Белый был поэтом и теоретиком символизма, что могло иметь значение для его внимания к этой теме, потому что в «Тяжелой Лире» он находил наследование прошлого русского стиха вместе с опытом усвоения этого прошлого философией и поэзией символизма. Если где-то у Ходасевича обнаруживаются поэтически проработанные уроки символизма, то не в «Молодости» его окоლოსимволистской молодости, а в зрелой и в самом деле уже тяжелой накопленным поэтическим смыслом «Тяжелой Лире».

В «Путем зерна» возник, в «Тяжелой Лире» находил раскрытие образ сквозного бытия, просвечивающего планами—за первым реальным—дальнейшими смысловыми. Самый тип образа—из достояния символизма, с его девизом «от реального к реальному».

Взбирается на холм крутой
Овечье стадо...
А мне—айдесская сквозь зной
Сквозит прохлада.

(«У моря»)

Но поэтика «Тяжелой Лире» сквозная и в том отношении, что в стихах сквозят пласты поэтической памяти.

Вон ту прозрачную, но прочную плеву
Не прободать крылом остроугольным,
Не выпорхнуть туда, за синеву,
Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.

(«Ласточки»)

Тут, конечно, фетовские «Ласточки», но, конечно, в том символистском преломлении, силу которого испытал Ходасевич в юности, о чем расскажет в «Некрополе» фетовскими словами: «Мы были только неопытные мальчишки (...) нечаянно зачерпнувшие ту самую каплю запредельной стихии, о которой писал поэт» («Муни»³⁸). И тут собственная тема Ходасевича, выросшая из этих корней и имеющая свое заострение,—тема порыва и прорыва, героическая по пафосу, но ослаблен-

ная, обескрыленная чувством слабости сил и скепсисом, перебивающим и подрывающим в душе поэта ее трансцендентный порыв, который тем не менее существует. Такой перебой целиком составляет оригинальнейшее из стихотворений Ходасевича — «Перешагни, перескочи...», — к которому мы еще обратимся.

Можно было бы составить каталог тем символистского происхождения, заметных в «Тяжелой Лире». Это в особенности изображение акта творчества, близкое к тому, что у символистов называлось теургией, и соответствующая этому пониманию фигура поэта-Орфея. Орфей как любимый образ и лирический герой появился у Ходасевича еще в «Счастливом домике», он появился там с элегической жалобой на несообщаемость людям принесенного с берегов Коцита тайного знания: «О, пожалейте бедного Орфея! / Как скучно петь на плоском берегу!» Это совсем не тот Орфей-теург, творческий переустроитель мира, «заклинатель хаоса и его освободитель в строе», о котором писал в 1912 году Вячеслав Иванов³⁹. Зато этому Орфею символизма близок Орфей «Баллады» Ходасевича 1921 года, тот, чьим именем замкнута книга «Тяжелая Лира». И он был признан самим Вячеславом Ивановым, цитировавшим в упоминавшемся письме Ходасевичу последние строки «Баллады» и певшим поэту хвалу за «гимническую монументальность».

Не вся «Тяжелая Лира» — «гимническая монументальность», а ее высокий полюс, к которому тяготеют проходящие через многие стихотворения книги мотивы преображения мира творческим актом вместе с преображением и пророческим ростом самого человека-поэта («Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием»), перерастающего земную реальность и выходящего в космические координаты («Стопами в подземное пламя, / В текучие звезды челом»: изображение, побуждающее вспомнить как строфы державинской оды «Бог», в которых живописуется божественный замысел образа человека⁴⁰, так и экстатически-космическое переживание чудесного преобразования своего человеческого естества, испытанное протопопом Аввакумом в темнице и поведенное в его пятой челобитной царю Алексею Михайловичу); мотивы трансцендентного порывания «за синеву», в «четвертое измерение»; небо и звезды над головой человека и даже пернатые ангелы в небе («Музыка»). К этому полюсу содержания тяготеют «гимнические» тенденции в языке поэта; именно в языке «Тяжелой Лир» у Ходасевича всего сильнее то отношение к слову, которое Мандельштам в своих оценках символизма насмешливо называл литургическим употреблением языка символистами⁴¹.

Есть в «Тяжелой Лире» и другой полюс — «Смотрю в окно — и презираю...», «Всё жду: кого-нибудь задавит...», «Ни жить, ни петь почти не стоит...» Тяготеющие к нему мотивы недавний исследователь обозначил как «нищепанский» комплекс лирики Ходасевича, оговаривая условность такого обозначения, «за неимением лучшего единого термина, который охватывал бы высокомерие, гордость, презрение к людям, апологию неравенства, дерзновения и мужества, отвержение „маленькой доброты“, „справедливости пустой“, „малых правд“, смирения и вообще обыденного, „среднего градуса“ жизни — как „человеческого, слишком человеческого“»⁴². Собственно, мотивы этого комплекса не противоположны мотивам, стремящимся к «теургическому» и «гимническому» полюсу: сверхчеловеческое сознание творческой мощи тоже сродни «нищепанскому» комплексу, и оно в стихах «Тяжелой Лире» прямо соприкасается с гордым высокомерием и даже презрением к миру (столь тотальным презрением, что оно покрывает и самого себя презирающего, человека в поэте: «Смотрю в себя — презрен я сам»). Тем не менее отмеченная полярность есть в «Тяжелой Лире»; ее смысловая гамма поляризована. Ведь в «Балладе» источником теургического действия поэта становится острая жалость не только к «нищей скудости» собственной «безвыходной жизни», но и к окружающим «несчастливым вещам» мира: «Кому мне поведать, как жалко / Себя и всех этих вещей?» И в ритмическое преображение вовлекаются и поэт, и вещи, они возводятся к смыслу, «спасаются». На другом же полюсе выход из той же безвыходности существования ищется и желается катастрофический и разрушительный; именно желается: «Начнется все, чего хочу», — и поэт рисует свой черный апокалипсис, призывая на миропорядок громы и «не доверяя небесам». В первом стихотворении малого двухчастного цикла «Из окна» (характерная позиция отстраненного наблюдателя) поэту «забавно» видеть распад миропорядка в простых происшествиях: конь умчался от хозяина, мальчик змей свой упустил, вор украл. Слово лишь деструкция мира приводит его в движение, возвращение же вещей на свои места есть восстановление «тихого ада» в душе поэта — «в стройности первоначальной». После максимума приятия мира в «Путем зерна» (которое было связано с политическими настроениями согласия на грозный, но, как надеялось, очистительный ход истории) нарастает у Ходасевича, с дальнейшим ходом истории, настроение радикального философского отвержения условий человеческого существования, с поиском выхода в двух направлениях — подлинного преображения (утверждающий полюс «Тя-

желой Лиры») и скорейшей апокалипсической катастрофы (полюс разрушительный).

Но ведь и сам теургический (а лучше сказать — демиургический) пафос недостаточно прочен; и в него проникло то же противоречие, и он таит в себе возможность срыва, отмены, отказа, саморазрушения. Здесь самый болезненный пункт поэтической жизни Владислава Ходасевича. В «Музыке», открывающей книгу, как и в «Балладе», ее закрывающей, кажется, тоже он становится демиургом преобразенной реальности, но — в шутку, в порядке розыгрыша простодушного соседа; совсем не злая шутка, но все-таки — с высоты превосходства поэта над обывателем. Правда, это мнимое творчество красоты и вдохновлено, и поддержано объективным великолепием красоты реальной, картиной зимнего утра, от которой и разыгралось воображение. И в результате шутки мнимая музыка сфер почти утверждается как столь же реальный признак космической красоты, что и пернатые ангелы в небе, которые тоже, сначала возникнув в сравнении («Как будто крылья ангелов гигантских»), в последнем стихе «сияют» уже независимо, «вне сравнения, утверждая, что преобразование свершилось»⁴³. Однако — *почти* утверждается; это слово — «почти» — то и дело встречается у Ходасевича в качестве знака неполноты, частичности, неабсолютности многих важных его утверждений: «Ни жить, ни петь почти не стоит», «Почти свободная душа», — слово, ограничивающее, трезво корректирующее, снижающее пафос утверждения, характерное и важное слово у Ходасевича. Демиургический акт почти утверждается как подлинное творчество поэтического мира, но остается и тот прозаический факт, что этот мир сотворен произволом воображения и может по произволу же быть отменен («Я объявляю: „Кончилось“»). Конечно, это особый случай, шутка поэта, но есть у этой шутки и серьезная подоплека, о чем нам скажет другое стихотворение из «Тяжелой Лиры». Там вначале поэт обращается к Творцу и славит Его мироздание почти в интонации псалмических од Ломоносова и Державина, своей же миссией поэта провозглашает воссоздание Его творения в собственном творчестве: «И я творю из ничего / Твои моря, пустыни, горы...» Но затем злым жестом вдруг все это отменяет и разрушает:

И разрушаю вдруг шутя
Всю эту пышную нелепость,
Как рушит малое дитя
Из карт построенную крепость.

(«Горит звезда, дрожит эфир...»)

Как невинную шутку с небесной музыкой можно было прекратить по произвольному желанию, почти по капризу, так, оказывается, и высокий творческий акт поэта можно вдруг разрушить *шутя*. Демиургическое могущество вдруг обернулось слабостью и непрочностью, образ Божьего мира — карточным домиком, объективное творчество — субъективным произволом. С вызовом поэт попирает собственные великие притязания, те самые, унаследованные от символизма. К этим притязаниям и теургическим заданиям символизма Ходасевич относился очень серьезно. В уже цитированном интервью Н. Городецкой он говорил: «Символизм и есть истинный реализм. И Андрей Белый, и Блок говорили о ведомой им стихии. Несомненно, если мы сегодня научились говорить о нереальных реальностях, самых реальных в действительности, то благодаря символистам». Из этих слов видно, как хорошо усвоил он символистское *a realibus ad realiora* Вячеслава Иванова. Но из поэзии Ходасевича видно, как трудно ей удержаться на высоте воспринятого задания. Не хватает веры в самое задание и в собственное призвание не изменить ему; есть недоверие к небесам, как гласит одна строка в «Тяжелой Лире», и к собственным возможностям поэта-творца, демиурга; не хватает «крыльев» — как всегда отмечали и даже подчеркивали все говорившие о Ходасевиче: почти все не могли обойтись без сопоставления с Блоком, и это само по себе свидетельствовало о значении Ходасевича; но все сопоставления неизбежно клонились к признанию поэтической недостаточности и ущербности Ходасевича перед Блоком — даже у критиков-апологетов, даже у Вейдле: «Своим стихам он цену знал, но знал также, как и я это знал вместе с ним, что поэт он по взмаху крыльев меньше Блока»⁴⁴. Да, конечно, он это знал — и о Белом и Блоке, которые «говорили о ведомой им стихии», размышлял не без честной зависти, в интонации, близкой той, в какой когда-то Чехов жаловался в известном письме А. С. Суворину на ничтожество своего литературного поколения перед только что отошедшими гигантами русской литературы: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и поработал (...) У нас нет „чего-то“ (...)»⁴⁵ Это мог бы и Ходасевич сказать в качестве «младшего символиста», хотя и он создал «Балладу» 1921 года — высшее достижение свершившегося преобразования в его поэзии. Но не случайно рядом возникал и отчаянно-злой отказ. И не случайно в очень недалеком, в сущности, будущем прозвучит уже последним усталым вздохом поэзии Ходасевича — не хронологически, но по существу последним (далее мы еще подойдем к этим знаменательным строкам, говоря о стихах «Европейской ночи»):

Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

(«Звезды»)

Все годы — выше уже говорилось об этом, — до конца дней занимался Ходасевич оценкой и переоценкой русского символизма. Это был главный магнит, притягивавший его критическую и литературно-теоретическую мысль, — а она была сильной в этом поэте. В историко-литературной концепции Ходасевича — а такая была им выработана, и она собирает в цельность россыпь пристальных наблюдений в сотнях его критических статей и в эпохальных воспоминаниях — символизм был последней большой культурой, имевшей духовное обоснование, в чем он уже отказывал следующим движениям, в том числе «так называемому акмеизму». В этом последнем видел только литературную школу, символизм был дорог ему как «последовательное мирозерцание». И эта характеристика была решающей в том сложном балансе оценки, которой для Ходасевича подлежал символизм. Он писал в одной из последних уже статей о «сложной, во многом порочной, но в основах своих драгоценной культуре» («Новые стихи», 1935). Философия символизма — преобразование жизни в творчестве, высокий образ поэта, открытие «реальнейшей» реальности — была серьезной истиной для Ходасевича и связывала для него символизм с классическими ценностями XIX столетия. Символизм для него сближался с классическим веком по линии философской серьезности и отделялся от следующей эпохи перепадом самым чувствительным, который он, видимо, пережил как некоторый перерыв поэтической цепи. Вопреки господствующим представлениям, главный перепад он полагал не между классическим веком и символизмом как открытием новой художественной эпохи, а между символизмом и постсимволистской эпохой; отсюда его пристрастно-невнимательные оценки акмеизма. В одном из вариантов своих воспоминаний о Гумилеве и Блоке он рассказывал о споре с Гумилевым в 1921 году: «Указывал я и на учительный смысл всей русской литературы, на глубокую мудрость русских поэтов, на серьезность как на традицию русской словесности»⁴⁶. А в то же самое время Блок писал в своей последней, направленной против акмеизма статье о том, что движение русского символизма, в отличие от французского, было неразрывно связано, в традициях русской литературы, «с вопро-

сами религии, философии и общественности»⁴⁷. В обликах Блока и Гумилева выразился для Ходасевича тот перепад эпох, который формировал и собственную его «двуликую» позицию и судьбу: «Для Блока его поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности» («Гумилев и Блок»⁴⁸). Если этот графически четкий анализ, проводящий ясные линии разграничений между сложными явлениями и внутри них самих, столь отличающий ум Ходасевича,— если он и не полностью справедлив, «объективен», то оттого, что самый этот перепад художественных веяний он пережил не нейтрально и объективно, что навсегда отложилось в его суждениях и оценках непобедимым притяжением к отошедшему символизму и неизменным отталкиванием от акмеизма.

Собственное его историко-литературное определение оказывалось при этом противоречивым и неясным, даже смутным. Характерен разброс в определениях у писавших о Ходасевиче, в их попытках найти ему точное место в той историко-литературной щели, в которую он попал или же сам ее выбрал как некую нишу; при этом все время путаются понятия младшего и старшего. Вот примеры из двух одновременных статей-некрологов: младший в ряду поэтов-символистов, взявший на свои неокрепшие плечи «всю тяжесть этого „направления“, сломившего постепенно всех его старших сверстников» (Н. Берберова⁴⁹)— и «один из старших постсимволистов, то есть поэт того поколения, к которому принадлежат в России О. Мандельштам, А. Ахматова, Б. Пастернак и большинство поэтов эмиграции» (Г. Федотов⁵⁰). Два разных историко-литературных определения— это два разных ряда поэтов, в одном случае старших, в другом младших для Ходасевича; какому же ряду он принадлежит? По-видимому, ни тому, ни другому, он — «дикий», вне ряда,— хотя при этом если все-таки выносить объективное историко-литературное заключение, то надо, видимо, признать определение Г. Федотова более верным. Но то объективно, а сам-то он, субъективно, выбрал символизм как свой маяк, свою почву и свое наследие; если же говорить о рядах поэтов, то, конечно, был согласен встать за именами Брюсова, Блока и Белого, а не рядом с Мандельштамом и Ахматовой, тем более Пастернаком. Он как бы сразу в юности выбрал роль «поэта-потомка» (вспомним словцо Ю. Айхенвальда)— по отношению не только к большой классической традиции— эта его позиция разовьется позже,— а к еще живому и современному символизму. И эту роль он до конца не совелк с себя и в эпоху зрелого

своего развития. Это ее имело в виду обидное и довольно меткое прозвание «символиста по должности», которое дал Ходасевичу Горький в пору их разрыва⁵¹. В то же время недаром некоторые из критиков, писавших о Ходасевиче, отмечали в его поэзии и его поэтике черты, типологически родственные как раз тому пласту поэтической эволюции, который он в своих статьях называл «упадочной фракцией символизма», «акмеистической авантюрой», черты, сближающие с типом образности акмеистическим в широком смысле этого не очень определенно-го понятия, те черты, какие В. М. Жирмунский описывал в своей исторической статье «Преодолевшие символизм» (1916): это прежде всего отчетливость и раздельность переживаний, графическая четкость внешнего и психологического рисунка — вместе с «сужением душевного мира» и общим обеднением эмоционального и философского фона⁵². Эту принадлежность постсимволистскому поэтическому типу мы всюду чувствуем, читая Ходасевича; и критические характеристики с вариациями ее фиксируют — скажем, описание Ходасевичева стиля в рецензии М. Шагинян на «Путем зерна»: «все так выжжено, так графично, так четко»⁵³ — или образ стихов Ходасевича, созданный Зинаидой Гиппиус в статье о собрании 1927 года: «Он в них, прежде всего, четок; кристаллические стихи; подобно кристаллам, сложны они и ясны; ни одна линия неотъемлема, нужны все одинаково»⁵⁴.

Некий сплав или, может быть, компромисс символистского как бы по заданию и постсимволистского по осуществлению отличает и стихи «Тяжелой Лиры». Любопытно это сказывается в немногих стихах, которые можно было бы здесь назвать любовными. В этой книге есть одно стихотворение, принадлежащее классике русской любовной лирики, — «Странник прошел, опираясь на посох...» Но в остальном любовная лирика этой книги довольно странная. Вот стихотворение «Покрова Майи потаенной...» Здесь поэт в обычном для любовного стихотворения положении: он смотрит в глаза любимой женщины. Но глаза любимой женщины — собственно, не глаза, а глаз, ему достаточно одного лишь глаза, и даже не глаз, а зрачок, ее «расширенный зрачок», — он становится странным средством решения некоей метафизической проблемы. Собственно, метафизика эта задана в двух первых стихах, и поэт от нее отказывается, ссылаясь на слабость сил перед огромной задачей — постоянный мотив Ходасевича — и как бы ее сокращая до камерного масштаба зрачка подруги, в котором волшебным образом преображаются отражения внешнего мира, запечатленные в деталях и бликах отчетливых и раздельных. От «покрова Майи» в первых словах мы при-

ходим к «велосипедным спицам» в словах последних—заметил Ю. И. Левин об этом стихотворении как «ходасевичевском варианте символистской темы „a realibus ad realiora“».⁵⁵

Образа любимой женщины нет в любовных стихах Ходасевича. Как любовные стихи они удивительно умозрительны, почти абстрактны; но для двойственной поэтики «Тяжелой Лиры» весьма характерны. В прелестной «Улике» женщина является герою — *является* — не только подобно пушкинскому «Передо мной явилась ты», но чуть ли не как сама мистическая София в «Трех свиданиях» Владимира Соловьева:

Была туманной и безвестной,
 Мерцала в лунной вышине,
 Но воплощенной и телесной
 Теперь являться стала мне.

Но тут обнаруживается, что это воплотившееся в Н. Берберову видение оставило на его плече свой волос,— земная улика в «нездешнем счастье», однако «нездешний» признак этого счастья уже не более как эмоциональный эпитет, иносказание. Символическое событие с улыбкой вмещается в земную действительность, а в то же время любовная встреча сохраняется в ранге таинственного события, и бытовая улика, прозаический волос, отчасти все же кажется занесенной из какого-то «нездешнего» свидания. Этот юмористический компромисс трансцендентной темы и обычной прозы «в жизни и в стихах» очень удается Ходасевичу в «Улике»; интересно, что Вейдле, который слышал весной 1922 года в петербургском Доме Искусств в чтении самого Ходасевича и «Балладу», и «Улику», обе только что созданные, был больше пленен «Уликой» как более гармоничным и соразмерным поэту стихотворением, нежели нагруженная значением «Баллада». Но Вячеслав Иванов выбрал и подчеркнул «Балладу»; двойственная сущность «Тяжелой Лиры» содержала мотивы для того и другого выбора. «И еще,— вспоминал Вейдле,— в самом авторе этих стихов меня пленило что-то легкое, летучее, сухое».⁵⁶

4

Последний, прощальный взгляд на эпоху символизма как свою отдаленную поэтическую отчизну Ходасевич бросил в одном из поздних стихотворений («Скала», 1927). Стихотворение обращено к «друзьям

погибших лет», и поэт не находит в сердце для них ни слова, ни звука (по свидетельству Н. Берберовой, было написано «после долгого разговора о символизме и символистах»):

Быть может, умер я, быть может —
Заброшен в новый век,
А тот, который с вами прожит,
Был только волн разбег,

И я, ударившись о камни,
Окровавлен, но жив,—
И видится издалека мне,
Как вас несет отлив.

Это новый «Арион»: опять поэт на берег выброшен грозой. У Ходасевича в Париже была слава «Ариона эмиграции» — она пошла от Мережковского⁵⁷ и одними поддерживалась, другими (всего неприятнее — Г. Ивановым) развенчивалась. Есть, однако, у нового Ариона отличие от пушкинского: он не поет прежние гимны; из стихов «Европейской ночи», да уже и «Тяжелой Лиры», мы знаем: он слушает новый век, в который заброшен.

«Выйдя из символизма» — мы помним рассказ Ходасевича (в «Младенчестве») о начале пути. Он вышел из символизма, как из гоголевской «Шинели», и он ушел далеко от символизма по собственному пути; но он не был среди «преодолевших символизм»; он ушел в «новый век», не преодолевая, но сохранив известные «заветы символизма» как свои верховные принципы. В конечном счете, это и отзовется в последней драме его поэзии: мы еще остановимся на стихотворении «Звезды».

«Быть может, умер я, быть может — Зброшен в новый век...» В стихах эпохи «Путем зерна» и «Тяжелой Лиры» он сам фиксировал перелом, поворот, с которого родился заново как поэт, и поворотом этим было наступление нового века — война и революция.

Это сам я в год минувший,
В Божьи бездны соскользнувший,
Пересоздал навсегда
Мир, державшийся года,—

стихи 1921 года («На тускнеющие шпиди...»). Еще раз вспомним: «Ходасевич как поэт выношен войною и рожден в дни революции».

Третьим определяющим катастрофическим событием стала эмиграция и познание «европейской ночи» между двумя мировыми войнами. В таком историческом горизонте осуществилась поэзия Ходасевича.

В критических разговорах о Ходасевиче всегда шла речь о его традиционализме и «классицизме». В то же самое время чуткие критики признавали его поэтом не просто современным, но современнейшим: «самым глубоким современником наших последних десяти лет» — писал Вейдле в 1928 году⁵⁸; отмерим эти десять лет, чтобы представить себе, в каких исторических рамках формировалось это качество современности поэзии Ходасевича. Зинаида Гиппиус еще точнее и ближе считала время, когда писала о поэте, «принадлежащем нашему часу; и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа»⁵⁹. Сам Ходасевич мерил свою поэзию более крупной категорией *века* — подобно таким поэтам прошлого, как Баратынский и Тютчев, а из современников Ходасевича — Мандельштам. В поэзию этих творцов «век» входит на правах особого рода лица, героя, в соизмеримый контакт с которым вступает поэт. «Век» — это мера той большой, эпохальной, исторической современности, до выражения и осознания которой вырастает поэт.

З. Гиппиус в той же статье приводила слова не названного ею собеседника, говорившего: «По Ходасевичу, как по секундной стрелке, можно видеть движение времени — от Блока вперед. Блок уже не современен; Блок ездит еще по железной дороге; у Ходасевича и автомобили и те крылатые; даже крылья у них — разве не важно? — у одних белые, у других черные».

Это впечатление неточно в деталях, но нечто важное почувствовано верно. Неточно то, что Блок еще ездит по железной дороге, потому что стихотворение Ходасевича «Автомобиль» (1921), о котором идет здесь речь, прямо отправлялось от блоковских «моторов», как и стихотворение «Авиатору» (1914) отправлялось от блоковских авиастихотворений. Объем и размах блоковского синтеза напластований истории и современности сказывался и в том, что Блок «ездит» и по железной дороге, и «на тройке звонкой», у него «задыхаясь, летит рысак», и он следит «стальную птицу» в небе и видит-слышит, как брызжет в ночь огнями автомобиль и поет его рожок; и все это разнообразие одновременных и разнокультурных путей и форм передвижения также имеет отношение к тому, что Мандельштам назвал «исторической поэтикой Блока»⁶⁰.

...Как пропел мне сиреной влюбленной
Тот, сквозь ночь пролетевший, мотор.

(«С мирным счастьем покончены счеты...», 1910)

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор...

(«Шаги командора», 1910—1912)

«Вот из такого, промелькнувшего когда-то, мотора вышли „Шаги командора“,» — сообщал Блок⁶¹. Новое рождение старого мифа вышло из столь современного впечатления.

Из подобного впечатления, по рассказу поэта, вышел и «Автомобиль» Ходасевича. Как вышел также он, что явствует из сопоставления текстов, из блоковских моторов, чьи признаки он наследует — их признаки и их мистику: автомобиль Ходасевича также певуч и «в сумрак ночи простирает» свои огни. Но в то же время и в самом деле автомобиль пробегает у Ходасевича в каком-то другом состоянии мира, в «новом веке», в другой современности. И собеседник З. Гиппиус, ею не названный, это почувствовал. Это — новое состояние мира, сильно продвинувшееся в направлении тех пророчеств о будущем, что звучат у Блока, и недаром судьбу Ходасевича оформляли говорившие о ней словами этих блоковских пророчеств. «Фигура Ходасевича появилась передо мною (...) как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней». Так вспоминала Н. Берберова первое впечатление⁶², а Владимир Набоков переиначивал применительно к наступившей реальности, в смертной статье о поэте видя его «сквозь холод и мрак наставших дней»⁶³.

Мы уже говорили: сопоставление с Блоком было больным местом у Ходасевича, в которое всех больше и грубее его ткнул Георгий Иванов, именно в контексте опровержения возникавшей в конце 20-х годов в эмиграции репутации «нашего Блока» признававший: да, Ходасевич тоже «все-таки поэт», — но и тундра тоже «“все-таки“ природа»⁶⁴. Но репутация продолжала существовать, непрочная и колеблющаяся, постоянно подвергаемая сомнению, и сохранилось воспоминание (редактора «Возрождения» Ю. Семенова) о том, как в 1937 году в Риме Вячеслав Иванов на вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?» — ответил: «Ходасевич»⁶⁵.

Тема о Ходасевиче и Блоке (как и тема о Ходасевиче и Вячеславе Иванове), еще подлежит изучению, для которого плодотворными

должны оказаться не сравнения по абсолютной ценности и степени «крылатости», но реальные сопоставления существования поэтов в истории. Узкая и тайная острота часа была ведома им обоим. И Ходасевич тоже был способен к вещему прозрению — тому свидетельством «Автомобиль».

Насколько принадлежало именно этому часу истории исходное впечатление стихотворения — об этом скажет воспоминание Мандельштама о той же «суровой и прекрасной зиме 20—21 года» (тут же рядом, в соседних строчках, он говорит и о своем соседе по Дому Искусств — Ходасевиче): «Я любил этот Невский, пустой и черный, как бочка, оживляемый только глазастыми автомобилями и редкими, редкими прохожими, взятыми на учет ночной пустыней»⁶⁶. В стихотворении именно это: «И близко возле нас прохожий / Сквозь эти крылья пробежал». В собственном комментарии к стихотворению поэт пояснял: «Это — угол Фонтанки и Невского. Крылья — эскиз (акварель) Иванова „Благовещение“ (Румянц. музей)»⁶⁷.

На углу Фонтанки и Невского его посетило видение, вызвавшее ассоциацию с Благовещеньем, — ангелом-вестником явился «глазастый автомобиль». «Автомобиль» — это видение 1921 года, к каким он был способен именно тогда, «в тьме гробовой, российской»: «И я безумел от видений...» («Петербург», 1925). Но это явление ночного глазастого автомобиля в первых четверостишиях — это еще не само видение; оно без большого труда поддается простой расшифровке, и два белых ангельских крыла здесь еще возникают в порядке сравнения. Настоящее видение — это второе, дневное явление того же автомобиля как двойника-антипода с черными крыльями. Этот черный ангел несет неблагоприятную весть и сеет опустошение в мире и в человеке:

И всё, что только попадает
Под черный сноп его лучей,
Невозвратно исчезает
Из утлой памяти моей.

В своей статье о поэзии Ходасевича Вейдле сетовал на слишком сквозную ее осознанность, на чувствуемый в ней вольный или невольный запрет на «поэтическое безумие» и писал, что она не станет менее правдивой, если ей будет позволено чаще «сходить с ума», — «сходить с его ума и входить в ее безумие» — так он уточнял, добавляя: «Есть у Ходасевича стихи, более иррационально задуманные и постро-

енные, чем другие, и всегда, как обе „Баллады“ и „Автомобиль“, они принадлежат к лучшим его стихам»⁶⁸. В «Автомобиле» понятие иррационального может быть отнесено к тому ассоциативному ходу, обладающему неотразимой убедительностью, но не очень прозрачному для рационального объяснения, каким видение автомобиля-ангела с крыльями-фарами, проливающими на мир белые и черные лучи, приводит к завершающей метафоре, заключающей в себе вещее прозрение мировых перемен, соизмеримое с блоковскими прозрениями.

Здесь мир стоял, простой и целый,
Но с той поры, как ездит т о т,
В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Каким ходом мы пришли от ночного автомобиля к пролитым кислотам? Может быть, эти выжженные пробелы в мире, душе и памяти — это ассоциация-негатив тех световых пятен, какие выхватывают фары ночного автомобиля из тьмы, — и, значит, черный сноп лучей «другого» автомобиля выжигает в мире подобные, но обратные пятна-негативы, «пробелы, как бы от пролитых кислот»? Может быть — и похоже, что это так, что неявная логика хода ассоциаций именно такова. Несомненно одно — неотразимая убедительность ядовитой метафоры как вывода из сюжета стихотворения. Этот вывод — метафора века, с амплитудой необозримой: образ опустошения, вытравления, под который человек XX века может подставить многие ядовитые процессы века, от газовых отравлений в первую мировую войну до нынешних экологических разорений; самый же ядовитый из этих процессов — пролитые кислоты на «углой памяти», исторической памяти нашей. Вот, поистине, образ «поэзии наших дней» — если вспомнить название, какое Андрей Белый дал своей первой статье о Ходасевиче и каким он сочетал современное и классическое в лице этого поэта, — «Рембрандтова правда в поэзии наших дней»⁶⁹. Образ «поэзии наших дней» — и, пожалуй, ее «Рембрандтова правда». Эта метафора, взятая из химического и технического обихода, как метафора состояния мира, века, — это ведь уже какая-то неизвестная поэтика, новый язык поэзии, это уже не то что вечный мотив души-Психеи, который так развил Ходасевич в «Тяжелой Лире» и за которым слои традиции — сквозь символистское двоемирие к тютчевскому «как бы двойному бытию» с углублением до платоновского «Федра»⁷⁰. Это куда острее, пря-

мее и ближе «поэзия наших дней» — образ, которому нет традиции (из прямых предшественников — у Иннокентия Анненского встречаются «пятна» подобных, так сказать, ядовитых химических средств выражения страдания — например, «тоски припоминания»: «Мне всегда открывается та же / Залитая чернилом страница...»). И это самый чистый и самый сильный Ходасевич — здесь, в заключительных строках «Автомобиля». Но он здесь также и в этом тютчевском «как бы»: *как бы* от пролитых кислот. Этот знак высокой старинной поэтики в применении к химической и технической метафоре века — вот контрапункт поэзии Ходасевича, его современности и его классицизма.

За семь лет до стихотворения «Автомобиль», в самый канун войны и прихода «настоящего двадцатого века», Ходасевич писал в статье «Игорь Северянин и футуризм» о том, что автомобили и аэропланы в поэзии Северянина — это знаки «дурной современности», «такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики — века XVIII»; только в глазах кондитеров на конфетных коробках, продолжал Ходасевич, «XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции»⁷¹. Теперь и в поэзию Ходасевича тоже въехал автомобиль, высвечивая своими огнями реальность нового века, который тоже — век революции.

Завершающее четверостишие «Автомобиля» — это смена прежнего образа мира новым и небывалым. «Здесь мир стоял, простой и целый...» Это только что здесь еще стоял классический мир, и вот его нет, в образе мира зияют пробелы, выжженные пустоты, черные дыры в образе мира, и поэзия ищет свой язык выражения этих фундаментальных нарушений и деформаций в картине мира. Время снова вышло из суставов, и стих Ходасевича принимает в себя его вывих. Как нам понять еще одно завершающее четверостишие — стихотворения «Петербург», воспоминания об эпохе «Тяжелой Лиры»?

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

Реальный комментарий к этим строкам дают воспоминания автора о его занятиях с пролетарскими поэтами в студиях Пролеткульта Москвы и Петербурга; к этому советскому дичку он пробовал привить классическую розу своими лекциями о Пушкине и терпеливым разбо-

ром их стихотворной продукции. Но ведь не об исправлении их стихов, вероятно, здесь сказано, а о собственной поэтической работе — «Вывихивая каждую строку». Собственная лаборатория здесь раскрыта, и в ней совершается опыт прививки «классической розы» к входящему в мир поэта образу новой и дикой — потому что небывалой и не имеющей традиции для ее выражения — реальности. «Привил-таки классическую розу» — по отношению к советской поэзии 20-х годов этот опыт вряд ли тогда удался, чего Ходасевич вряд ли мог не знать, но утверждение это надо, видимо, понимать гораздо шире. Надо видеть в нем позицию поэта по отношению к новому веку в целом — к новому дикому состоянию мира не только советского, но, как показывают стихи «Европейской ночи», и послевоенного европейского тоже. И вот такому-то образу мира поэт привил-таки классическую розу; утверждающий тон, говорящий о достигнутом результате, не заслоняет картины той трудности, деформированности, изломанности, вывихнутости, даже насильственности пути, каким шел он к результату, и самая эта частица-приставка — привил-таки — этот достигнутый будто бы результат прозаически как-то снижает. Да и гибридная формула результата далековата все же по смыслу от органического пути зерна, каким, по стойкому представлению Ходасевича, должен быть путь поэзии.

Тем не менее в этом последнем четверостишии «Петербурга» описан собственный его путь и высказана собственная его цель. Эта цель — его героическая попытка в отечественной поэзии нашего века, и даже нам сейчас с исторического уже расстояния нелегко вынести суждение о том, удалась или нет она поэту.

Эту цель Ходасевича довольно точно, хотя и отрицательным образом, сформулировал Юрий Тынянов в своей известной статье «Промежуток» (1924). Тынянов здесь заявил, обратившись среди других поэтов к Ходасевичу и делая цитатную отсылку к стихотворению про Елену Кузину: «В стих, „завещанный веками“, плохо укладываются сегодняшние смыслы»⁷². У Тынянова это принципиальное заявление, это не только оценка поэта, это общая теоретическая позиция, противоположная и даже враждебная общей позиции Ходасевича. Но проблему Ходасевича Тынянов сформулировал точно — то острие, по которому он ходил: в стих, завещанный веками, уложить «сегодняшние смыслы». Те смыслы, которым он глядел все более прямо в лицо, но не хотел им подчиниться как поэт. Он любил в своих статьях поминать афоризм, который приписывал Дельвигу, именуя его «правилом Дельвига»: «Ухабистую дорогу не должно изображать ухабистыми сти-

хами». Стих Ходасевича не избегал ухабистой современности, напротив того: он принимал в себя немалые деформации переломившейся истории, он наполнялся этими внутренними современными изломами, но он хотел при этом держать классический строй как верховный императив, долженствующий возобладать над стихийностью материала. Классический строй, осуществлявшийся выбором словаря и метра, и особенно культом ямба, который стал у Ходасевича не только размером — мироощущением (В. Б. Микушевич) — и которому он посвятил свое последнее в жизни стихотворение, провозгласив в нем о русском ямбе как отечественной культурной святыне, что он — «крепче всех твердынь России, / Славнее всех ее знамен».

Преодолеть современность ямбом, от нее не отворачиваясь, но все больше в нее вперяясь; замкнуть сегодняшние смыслы *неподобной* им поэтикой — в том была его позиция и цель. Преодоление — главным пунктом его эстетики. И как в том случае, о котором мы уже толковали, в стихах про Елену Кузину, он свое положение в современности проследил до молока кормилицы, так в другом случае свою позицию преодоления хотел довести до предсмертного стога:

О, если б мой предсмертный стон

Облечь в отчетливую оду!

(«Жив Бог! Умен, а не заумен...»)

Вот предельное высказывание эстетики Ходасевича. Не что иное облечь в отчетливую оду, как свой предсмертный стон, и не в мирный упокоительный вздох его облечь (как просят о том в молитве), а в отчетливую оду. Можно сказать, что подвиг преодоления здесь доходит до экстремизма и рождает эффект, возможно, непредусмотренный: от пафоса до гротеска (потому что трудно без содрогания это себе представить физически) здесь только шаг.

Уже в ранних своих статьях Ходасевич-критик отмечал «дурную современность» Игоря Северянина и одновременно — отношение к классической традиции как «надежной крепости», в которой можно отсидеться от современности, — у Бориса Садовского. Оба эти случая он для себя отклонял. «Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения», — писал он по поводу Садовского⁷³. И сам в своей поэзии открывал «современные способы выражения» «чувств современного человека», но равняясь здесь же на большую традицию как бы через голову современности.

Есть, однако, вещи у Ходасевича, и впрямь не укладываемые ни во что, «завещанное веками». О миниатюре «Перешагни, перескочи...» Ю. Тынянов в той же статье «Промежуток» интересно заметил, что это «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики». А недавно В. Б. Микушевич в устном выступлении сказал об этом стихотворении, что оно написано современником «Черного квадрата». Две столь далекие, даже полярные, ассоциации, но обе с ультраявлениями самого острого современного искусства XX века. В чем же смелая новизна этой стиховой вещи, как сказал бы Тынянов? В том перебое, срыве на середине (чуть сдвинутой), на пятом стихе, который и составляет всю ее соль. Но в чем этот срыв, его экзистенциальное наполнение, психологический драматизм? Подход Тынянова игнорирует это внутреннее наполнение «розановской записки», ее смысловой состав,— и отсюда досадная недостаточность остроумной тыняновской характеристики. И отсюда его заключение, что это стихотворение Ходасевича «выпадает из его канона». Но ведь тема стихотворения — главная тема всего Ходасевича — порыв и прорыв, и центральное ударное слово в тексте стихотворения — «Но *вырвись*...» И ведь сюжетная драма стихотворения — во внезапном, шоковом *превращении* стремительно нарастающего порыва в розановскую записку, в *срыве* порыва (переходящего уже как будто в полет), что составляет интимную тему лирики Ходасевича. В то же время розановская записка не устраняет порыва, но только ставит его в безвыходно-перебойное отношение к условиям человеческого существования. Да, «Перешагни, перескочи...» — особенное, ни на что не похожее стихотворение и в поэзии Ходасевича, и во всей русской лирике. Есть такие стихотворения-уникумы (таков, например, «Недоносок» у Баратынского). Но это не отступление от Ходасевичева «канона» (если такой за ним признать), а скорее его острый максимум, радикальное проявление его тематики и его поэтики. Стихотворение, собственно, на вечную лирическую тему, но воспринимаемое и переживаемое как повышено современное: «чувства современного человека» здесь нашли уникальные «современные способы выражения».

5

Из «тьмы гробовой, российской» в начале 20-х годов поэт уходил в «европейскую ночь». Уходил с тяжелой лирой в руках, врученной ан-

гелом в преображенном пространстве петербургской комнаты с окном на Невский. Дар преображения, бывший для Ходасевича главным определением поэта, согласно заветам классической и символистской эстетики, которым он был верен, этот дар никогда не был так силен и свободен в нем, как в пореволюционные российские годы, в период «Тяжелой Лиры», при первом крещении Музы катастрофическим новым веком.

А мне тогда в тьме гробовой, российской,
 Являлась вестница в цветах,
 И лад открылся музыкийский
 Мне в сногшибательных ветрах.

Во втором крещении эмиграцией и европейским миром Муза утрачивала сияющий облик, а вдохновение делалось *заклятым* — злоеущий эпитет, который в конце концов поэт всерьез произнес, говоря о своей поэзии; ангелы вдохновенья, загнанные поэтом «по дьявольским кварталам», — измучены: «Измученные ангелы мои!» (Заметим в скобках: эти современные городские ангелы Ходасевича, сопровождающие поэта в его европейских стихах, «ангелы сквозь провода» — «И ангелы сквозь провода / Взлетают в городскую высь» во второй «Балладе», 1925 года, — с которыми у него здесь новые, фамильярно-напряженные отношения, — не предвещают ли они в нашей литературе ангелов Венички Ерофеева в его менипповой сатире «Москва—Петушки»? Ерофеев дальше ведет их «по дьявольским кварталам».)

Когда в душе всё чистое мертво,
 Здесь, где разит скотством и тленьем,
 Живит меня заклятым вдохновеньем
 Дыханье века моего.

(«Ночь»)

Это уже на исходе творчества, уже за гранью последней книги стихов «Европейская ночь». Но уже и с первых стихов европейского цикла появились у Ходасевича новые звуки:

Шарманочка! Погромче взвизгни!
 С грядущим веком говорю,
 Провозглашая волчьей жизни
 Золотожелчную зарю.

(«Старик и девочка-горбуня...»)

И тут же вскоре — почти программное:

Я полюбил железный скрежет
Какофонических миров.
(«Весенний лепет не разнежит...»)

Самые же стихи свои в соседней строчке он называет «сурово стиснутыми». Очень быстро в стихах, возникающих в эмиграции, меняется многое — от тематики (сразу же европейская реальность входит в стихи как близкая тема, а российская отдалается, совершается смена темы) до по-новому резкого словаря и судорожной, «стиснутой» интонации. «Европейская ночь», говорит об этих переменах В. Вейдле, «принадлежит тому же поэту, но уже не той поэзии»⁷⁴. Пожалуй, впервые именно в европейских стихах поэзия Ходасевича подходит в самом деле, уже без преобразующих тютчевских «как бы», «к миру, которого для классицизма нет»⁷⁵, подходит к нему опасно — для нее, поэзии, опасно — близко. Эту смену вектора поэзии Ходасевича в отношении ее к действительности Вейдле передал, используя «дикий» стих, о котором уже была у нас речь: поэзия, говорит он, уже не хочет «умереть отсюда», а, напротив, стремится «сюда»⁷⁶. Впервые она усваивает себе медиумическую позицию, и Ходасевич пишет в своих парижских статьях о «медиумизме, который необходим, чтобы свою эпоху почувствовать и воплотить» («Новые стихи», 1935). В разных вариантах эту мысль об обязанности поэзии «воплотить» эпоху, какова бы она ни была, мы встретим не раз в эмигрантских его статьях. Медиумизм и преображение — оба дара нужны поэту, и вместе они составляют поэта, но часто они уживаются в нем не мирно, и особенно так бывает с поэтом, возросшим на потрясенной исторической и духовной почве, на какой возрос как поэт Ходасевич. В стихах «Европейской ночи» он приблизился к низинам дикой цивилизованной жизни, каким предстал ему послевоенный (и предвоенный — что он предвидел тоже) западный мир. Послевоенный и предвоенный — он рано сделал прогноз:

Должно быть, не борьбою партий
В парламентах решится спор:
На европейской ветхой карте
Всё вновь перечертит раздор.
(«Сквозь облака фабричной гари...»)

Один из младших литераторов тогдашнего русского Парижа, только недавно умерший, писал в воспоминаниях: «Мы с остатками упое-

ния цитировали старого Блока с его мятежами, метелями и масками, восхищаясь пророчеством, а нового зарева над христианской Европой не разглядели вовремя»⁷⁷. Ходасевич разглядел это новое зарево, и именно так — как зарево над *христианской* Европой. Этот традиционно постоянный эпитет Европы был для него важной точкой зрения, с какой предстал ему ее нынешний образ. Насколько важная это была характеристика для его оценки состояния современного мира, это мы можем почувствовать, читая некоторые статьи из обширной эмигрантской публицистики Ходасевича, в которых выделен этот историко-культурный мотив христианской Европы, — например, прочитав подряд из самой ранней и самой поздней его эссеистики 20—30-х годов — очерк «Помпейский ужас», которым он в 1925 году входил в парижскую литературу, и одну из последних его статей — «Умирание искусства» (1938).

Если поставить в связь две эти статьи различных лет, то связью этой словно будет воздвигнута историческая дуга, внутри которой и помещалась для Ходасевича история христианской Европы. К «готическому острию» христианства как выходу и спасению из «помпейского ужаса» приводит в своем завершении первый очерк⁷⁸, умирание же искусства и общекультурный кризис современности обоснованы иссяканием христианской почвы европейской культуры в статье 1938 года⁷⁹. *Еще* не христианская Европа, античные сумерки, и *уже* почти не она, сумерки современные («пост-Европа», — подхватывал он словцо П. Муратова⁸⁰), — две эти статьи очерчивают пределы, до которых раздвинулась мысль Ходасевича в европейский, последний его период. Образ европейской ночи и возник в таком историческом кругозоре.

Несколько острых моментов важны Ходасевичу в облике «пост-Европы». Это, прежде всего, демонизм скрытых сил, движущих современностью, ее пронизанность разного рода незримыми «икс-лучами», как пронизано существо человека и мозг его разъят непрерывно сквозь него проходящими радиоголосами:

Встаю расслабленный с постели.

Не с Богом бился я в ночи...

В нынешней европейской ночи, в отличие от той, библейской — эта отрицательная отсылка к вечному прообразу ориентирует сегодняшнее лирическое событие на карте большой истории. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Вот где вспомнишь слово З. Гип-

пиус об узкой и тайной остроте нашего часа, доступной Ходасевичу. От «часа» он восходит к «веку»: стихотворение завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря исследователь находит отзвук блоковского «О, если б знали, дети, вы...»⁸¹, потому что здесь, в европейском цикле, пришел срок Ходасевичу запечатлеть «холод и мрак наставших дней», и в европейских городских (берлинских, парижских) стихах Ходасевича оживают мотивы блоковских городских (петербургских) стихов (а «Окна во двор» повторяют заглавие блоковского стихотворения 1906 года) и прорезается блоковская тема «страшного мира»:

О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы е щ е лучами
Неощутимо пронзены!

Затем — отношения художника с веком, ставшие делом творческой жизни и смерти для поэта Ходасевича. Автор статьи «Умирание искусства» описывает эти отношения с помощью простой метафоры: художник, вместе со всеми современниками, «дышит воздухом» века. Больше того: он глубже своих современников дышит им. Воздух же современности характеризуется иссякновением «религиозного кислорода»; процесс религиозного остывания в новой Европе происходил на протяжении последних столетий, но Ходасевич специально выделяет ближайшую современность — послевоенные два десятилетия, когда «художник, наконец, оказался вполне окружен холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого его легким, уже почти нет»⁸².

Вновь и вновь уже замолкнувший поэт возвращается к этому образу поэтического дыхания, которым связан поэт со временем, возводя эту связь в закон — «закон поэтической биологии»: «Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть она даже ему отвратительна — его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии»⁸³.

Закон этот сформулирован на последних страницах книги о Державине, дописывавшейся в конце 1930 — начале 1931 года, но так слышна здесь личная тема самого Ходасевича, и чувствуется, что это больше о себе и своем веке, нежели о Державине и его времени.

А теперь еще раз вспомним: «Живит меня заклятым вдохновеньем / Дыханье века моего». Не только он им дышит глубже иных современников, но это дыхание его *живит* как поэта. Ходасевич словно дает здесь отчет о действии закона поэтической биологии в собственном творчестве. И в музыку времени он честно вслушивается и тоже дает отчет: «Я полюбил железный скрежет...» Как раз тот случай, который особо подчеркнут при формулировании закона: ведь не скрывает поэт, что музыка «какофонических миров» не отвечает его понятиям о гармонии и даже ему отвратительна. Но слух его *должен* быть заполнен ею, по принятому для себя закону, и даже он *должен* ее особым образом полюбить. Конечно, когда мы читаем у Ходасевича: «Люблю певучий и визгучий / Лязг электрической пилы», — то это не то же самое, что «Люблю тебя, Петра творенье...» Но ведь и общее есть, и сама по себе эта лирическая формула имеет свою поэтическую логику, пусть Ходасевич и произносит ее с надрывом и с вызовом. «Я *полюбил* железный скрежет» — что это значит? Это значит — полюбил, конечно, особой любовью художника, любовью медиумической, без которой ему не «почувствовать», не «воплотить» свою действительность, какова бы она ни была. Некогда Флобер первым с такой мучительной остротой пережил новую для европейской эстетики задачу — необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую буржуазную современность, при человеческом отвращении к ней «полюбить» ее художественно. Автор «Европейской ночи», придя в нее со стороны, шел на подобный опыт, но в далеко продвинувшихся исторических обстоятельствах и на поприще не романного эпоса, но лирической поэзии. В стихах последнего цикла Ходасевич встретился с современным европейским человечеством и сделал попытку войти в плотные слои его бытия как поэт.

Это новый предмет внимания и новая цель в поэзии Ходасевича — что-то вроде массового героя, но состоящего из отдельных лиц, — современное европейское человечество.

В статьях он резко говорил об этом человечестве как о «безбожной массе» («Умирание искусства»⁸⁴). В стихах пытался проникнуть с пристальным вниманием в человеческие портреты отдельных лиц из массы, что позволило Вейдле говорить о поздней его поэзии как о поэзии если и не от имени, то «во имя» чужой души другого человека⁸⁵ — простого человека из европейского социального низа, берлинской Мари-хен за пивную стойкой, старика из жуткого стихотворения «Под землей», портного-солдата Джона Боттома, безрукого, идущего в синема с беременной женой. Все они — не просто мелкие персонажи обыден-

ной жизни, у Ходасевича все они — «Европы темные сыны». В последней фразе статьи «Умирание искусства» автор помянул «среднего европейца» нашего времени, хуже первобытного дикаря отчужденного от искусства, от религиозного корня искусства⁸⁶. Этот персонаж (заключенный в кавычки, как цитатное слово), конечно, попал в статью Ходасевича из Константина Леонтьева, писавшего еще в 80-е годы прошлого века о «среднем европейце как идеале и орудии всемирного разрушения». Об идеале и орудии этом, знающем как духовные ценности кинематограф и спорт, немало сказано Ходасевичем в его статьях — о людях, «уже разложившихся, заблудившихся, потерявших свет» («О кинематографе», 1926⁸⁷). Однако образ «среднего европейца» куда сложнее в стихах «Европейской ночи». Очень не прав был Набоков, когда заявил в рецензии на «Собрание стихов» Ходасевича 1927 года, что «так восхитительна стеклянная прелесть образов» в стихах, дающих картины городской жизни и жалких ее персонажей, что совершенство изображения парализует здесь человеческие чувства, жалость к этим «убогим жителям»: «Упиваешься его образами, его музыкой, его мастерством — и ровно никаких человеческих чувств по отношению к ушибленным не испытываешь». «И это хорошо», — заключал Набоков по-набоковски⁸⁸.

Набоков не прав, хотя и в самом деле обычной сентиментальной гуманности не надо искать в городских европейских стихах Ходасевича. Но ведь и не одной «стеклянной прелести образов» в них искать — потому что разве не больше здесь самого Набокова, в такой эстетической характеристике, чем Ходасевича? Иное свидетельствовала Н. Берберова, вспоминая, что «страшное, слезное чувство жалости (...) с годами стало одной из основ его тайной жизни. Это чувство иногда душило его». «Ничего более жалкого нет на свете, чем та девочка, помнишь, у Арбатских ворот... нет, не могу!» — цитировала Берберова⁸⁹, и хотя Набоков, наверное, мог бы на это сказать, что не стихи это, а душевная жизнь поэта, однако это воспоминание, мучившее Ходасевича, осталось в его стихах («А за мной от самых Никитских ворот / Увязался маленький призрак девочки» — «По бульварам», 1918), и его европейские городские стихи мы также не прочитаем и не воспримем полноценно вне этой тайной основы его душевной жизни, потому что именно в них она сказалась сильнее всего. Но, в самом деле, эти стихи сурово стиснуты, и сентиментальное чувство их «не разнежит». И. Роднянская хорошо сказала, что «он не хочет или не может окутать современную неказистую трагедию литературной легендой, осердечить ее ли-

рическими тонами бытового романса, увлажнить слезами народной заплачки (наглядный контраст: „На железной дороге“ Блока — и одна из самых мучительных новелл Ходасевича „An Mariechen“ — „К Мари-хен“, написанная на зеркально обратный сюжет)⁹⁰. В самом деле, «не хочет или не может» — да, не может, но и не хочет. Не хочет смягчить картину открытым чувством, «осердечить» ее «честную наготу» признаком простого доброго снисхождения и жалости к несчастному человеку. Тем не менее трудно не расслышать, как сильна сочувственная основа стихов «Европейской ночи», но она выступает не в сентиментальных, а в трагических тонах, которые можно назвать и безжалостными, если иметь в виду отказ от «маленькой доброты». Подходящие ли, однако, слова о «стеклянной прелести образов», когда мы слышим финал одной из мучительных также новелл — «Под землей», о которой Набоков сказал, что Ходасевич здесь «воспевает невоспеваемое», — и это так, но только он воспевает не жалкий порок, а безвыходное несчастье этого человека, возводимое здесь в размер настоящей трагедии высоким тоном повествования и античной ассоциацией, в оправданности которой не возникает сомнения, и воспевает также он свое чувство, но не жалость, а злость и скорбь:

И вот, из полутьмы глубокой
 Старик сутулый, но высокий,
 В таком почтенном сюртуке,
 В когда-то модном котелке,
 Идет по лестнице широкой,
 Как тень Аида — в белый свет,
 В берлинский день, в блестящий бред.
 А солнце ясно, небо сине,
 А сверху синяя пустыня...
 И злость, и скорбь моя кипит,
 И трость моя в чужой гранит
 Неумолкаемо стучит.

Нет, не о «стеклянной прелести образов» должна идти речь. Скорее уж о работе трагического резца, о трагической светотени, если вспомнить «Рембрантову правду в поэзии наших дней». О том «превосходстве искусства над личной жалостью», о каком писал Пруст, рассматривая «случай Бодлера» в поэзии^{90а} (Бодлера, которого при чтении Ходасевича вспоминал Вячеслав Иванов!)

Властное притяжение обыкновенно-страшной реальности — вот что испытывает поэт «Европейской ночи». «Я за ними долго шагал» («Сквозь ненастный зимний денек...», 1927) — вот его новая позиция: он выслеживает этот новый в его поэзии жизненный пласт (реальный авторский комментарий к стихотворению «Под землей» говорит о том, что поэт это делал буквально: «Проследил старика (...) до Kurfürstendamm»⁹¹). Наконец, во второй «Балладе» он встречается с анонимным безруким (исторический знак эпохи — след от войны) персонажем этого мира лицом к лицу — и если в начале встречи между ними отчетливо сознаваемое и прямо выговариваемое поэтом с позиции превосходства неравенство («За что свой незаметный век / Влачит в неравенстве таком»), то расходятся они уже в ином соотношении. Загадочно-непрогнозируемая реакция безрукого в последнем четверостишии сообщает ему достоинство равного партнера в этой безнадежной для поэта — в смысле искомого им человеческого контакта — встрече.

Поэт познает в «Европейской ночи» трагическую серьезность существования человека массы как нового субъекта-объекта современной истории. Можно сближать этот опыт Ходасевича эмигрантской поры — и поэта, и эссеиста — с теми размышлениями, на которые наводила новая роль «среднего европейца» в истории XX века таких его мыслителей, как Ортега-и-Гассет, с его «Восстанием масс», или Романо Гвардини, уже после второй мировой войны предпринявший в книге «Конец Нового времени» (1950) попытку религиозно-философской реабилитации человека массы как «исторической формы человека», ставшей определяющим фактором европейско-американской цивилизации XX века.

Новый демократизм был приобретением поэзии Ходасевича в «Европейской ночи». Но долгого дыхания на этом пути его поэзия не обрела. Наверное, можно сказать, что она надорвалась на этом пути. В «Умирании искусства» — еще раз вспомним эту статью, — размышляя над книгой В. Вейдле, Ходасевич писал о «параличе преобразующего начала» в европейском искусстве нашего времени⁹². Самого его, побравшего в поэтические легкие дыхание века, который он признал своим, не мог паралич этот не коснуться тоже. Всего более дорогая ему способность преобразования не могла не страдать от заклятого вдохновенья.

Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

Последние слова последней книги стихов Владислава Ходасевича. Концовка, венчающая стихотворение «Звезды», книгу «Европейская ночь» и в известном важном смысле всю в целом его поэзию.

Мы уже по ходу статьи забежали вперед, заглядывая в это знаменательное четверостишие, потому что оно сокровенно связано с тем путем, что прошла поэзия Ходасевича. В нем — память об уроках символизма, устами Вячеслава Иванова провозгласившего заключительный стих Дантовой «Божественной Комедии» — «Любовь, что движет Солнце и другие Звезды» — отдаленным глубоким истоком истинно символистской поэзии, а теургическое действие ее полагавшего в том, что действием этим «напечатлевается в душе, необъятно и властно, всезвездный небосвод»⁹³.

Но в стихотворении «Звезды» — как возникает это гимнически монументальное завершающее четверостишие? Оно является как взрывной вывод из картины жалкого развлечения в грошовом казино, представляющего собой непотребную пародию на божественный космос, картины, воспроизведенной с медиумизмом поистине заклятого вдохновенья. За разными проявлениями подобного вольного или невольного пародирования больших задач искусства в нарождавшейся масскультуре 20—30-х годов Ходасевич следил в статьях; он писал, например, об «экранном бесе, превращающем на экране мир Божий в пародию и карикатуру» («Камера обскура», 1934⁹⁴). В этой большой смысловой перспективе, которую унаследовал поэт Ходасевич от старших учителей-символистов, представление «всезвездного небосвода» в парижском казино обращалось в пусть не осознанную участниками, но порожденную ходом цивилизации пародию на заключительный, высший стих поэмы Данте. В стихотворении «Звезды» так описано это представление, что — заметил об этом стихотворении В. Вейдле, — читая его, «нельзя отделаться от впечатления, что изображенную в нем действительность не перевесит к себе и к Богу обращенный возглас четырех последних строк, — таковы ее сверхличная мощь и сверхреальная насыщенность»⁹⁵.

Это очень серьезное замечание, объясняющее судьбу поэзии Ходасевича после стихотворения «Звезды» (октябрь 1925). Написанные после него два десятка стихотворений уже ничего не меняли — судьба решалась сейчас. По следам такого стихотворения и могло возникнуть такое самоопределение, как «заклятое вдохновенье». Заклятое, заколдованное демонизмом новой современности, к которой поэзия Ходасевича подошла так близко, следуя предписанному себе закону поэтиче-

ской биологии,— подошла и, кажется, отравилась ею. Такое зачатое вдохновенье, что картина, запечатленная им, обладает магизмом «сверхличной мощи и сверхреальной насыщенности». Магизмом, с которым уже нелегко бороться и прямой, как меч, недвусмысленной оценке поэта («Так вот в какой постыдной луже / Твой день четвертый отражен!»), и завершающему гимническому пафосу четырех последних строк.

Так перевесит или не перевесит этот пафос развернутую картину? Ведь по замыслу он должен лирическим взлетом этих финальных строк *перевесить*. Непросто дать единственный и точно взвешенный ответ. Поэтические весы остаются в неуверенно колеблющемся равновесии. Но, во всяком случае, можно установить разрыв между концовкой и картиной. Поэт взмывает над жалкой картиной, от нее оторвавшись, но лирически овладеть этим заколдованным изображением и его *просветить* своим светом могучий пафос поэта не в состоянии — может лишь беспощадно его *осветить* и оттолкнуть. Мощь лирической концовки вспыхивает в открытом разрыве со «сверхреальной» мощью картины — стихотворение внутри себя идет на разрыв. Поэзия Ходасевича внутри себя идет на разрыв — и вот лирический возглас уже заключает в себе усталую ноту, предвещающую отказ от призвания, и поэт пытается оправдаться заранее перед Творцом, обязавшим его призванием: «Не легкий труд, о Боже правый...»

Видимо, недаром одна из пушкинских статей Ходасевича — «Девяностая годовщина» 1927 года — заканчивалась на теме *нового звука* как «признака поэтической жизненности» или его отсутствия как близости к поэтической смерти. Нет сомнения, что тема эта волновала самого поэта Ходасевича в тот момент, когда он о ней писал. 1927-й — для поэзии Ходасевича это год критический, год завершающего «Собрания стихов» с «Европейской ночью», поставившего вопрос о дальнейшем пути. И вот в статье он ставит рядом два дорогих имени — Пушкина и Блока, одного — идущего на гибель с новыми звуками на устах и другого — умершего от утраты «звука». Сопоставление это похоже на закливание судьбы, потому что не только о Пушкине, но о себе самом говорил автор статьи, описывая «совсем новые, очень горькие, очень сухие» настроения позднего пушкинского творчества. Это надежда — быть с подобными настроениями и «звуками» на пушкинском пути «зачатия еще какого-то нового периода» в творчестве, а не на блоковском — исчерпанности «звуков» и судьбы⁹⁶. Однако был он скорее уже на пути блоковском.

Георгий Иванов, другой большой поэт эмиграции, в пору своего позднего взлета писал в 1955 году Р. Гулю: «Не хочу иссохнуть, как задох Ходасевич»⁹⁷. Такое недоброе отчужденное слово — однако Н. Берберова свидетельствует, что сам Ходасевич произнес о себе его: «Он говорит, что высыхает и не может писать стихи»⁹⁸. 19 июля 1932 года он пишет Берберовой об отказе от начатой биографии Пушкина: «Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня и ч е г о»⁹⁹. А отказ от поэзии он до этого описал в одном из последних стихотворений («К Лиле», 1929):

Всё допустимо, и во всём
 Злым и властительным умом
 Пора, быть может, усомниться,
 Чтоб омертвелою душой
 В беззвучный ужас погрузиться
 И лиру растоптать пятой.

Наверное, можно эти строки рассматривать как точную поэтическую запись душевного события. Мы помним: подобный саморазрушительный жест уже возникал в поэзии Ходасевича — мы цитировали: «И разрушаю вдруг шутя / Всю эту пышную нелепость...» Тогда это было еще и в самом деле «шутя», не заключая в себе никакой окончательности, но уже и тогда о каком-то пределе, изнутри положенном его поэзии, этот жест свидетельствовал. По-видимому, предел был скрыт в том постоянно чувствуемом зазоре между высотой задания, воспринятого, если иметь в виду духовный исток поэзии Ходасевича, в символизме, и недостаточностью «подъемной силы», «крыльев» — как лирического дара, который должен был быть велик для исполнения назначенного себе поэтического подвига, так и собственной суверенной мировоззренческой, философской позиции. По существу, об этом и сказано в отчаянных строках 1929 года: «Всё допустимо, и во всём...» И этой шаткостью философской опоры и объясняется погружение в беззвучный ужас. «Злым и властительным умом» такому горю не помочь — напротив, демиургическая власть творца при недостатке «чего-то» (вспомним Чехова) — может быть, философской веры в свое задание и призвание — обращается в некую злую противоположность — власть разрушать так же, как и творить: и выразительно это злое движение в обоих текстах разных лет. Строки стихотворения «К Лиле» говорят о том, сколь ясный внутренний отчет он себе отдавал в причинах того недуга, который привел к поэтической остановке.

Поэзия Ходасевича не знала упадка — она шла путем непрерывного роста, начиная с книги «Путем зерна», и остановилась в высокой точке, не снизив ее. Но предстояло еще последнее десятилетие из тех трех, из которых составила творческая судьба Ходасевича. Не на одних стихах он поставил крест, но также на биографии Пушкина — на больших задачах, «на гордых замыслах», как написал он там же, Берберовой. Оставалась проза, всегда сопровождавшая поэзию у Ходасевича, а с середины 20-х годов становившаяся главной литературной работой. Газетная и журнальная проза, диктующая формат работы — литературно-критическая статья и фрагментарные воспоминания. Таковы два основных жанра малой и среднеформатной «смирненной прозы» поэта, составляющих объемом своим значительно преобладающую часть его литературного наследия. Вся эта столь широкая работа была ответственным делом для Ходасевича: в то время как отечественная реальность ушла из его поэзии эмигрантской поры, в критической, литературоведческой и мемуарной прозе он жил русской литературой в полном ее объеме (от «Слова о полку Игореве» до последних событий в обеих частях разделенной литературы), русской культурой и историей. И, однако, не забудем, читая статьи Ходасевича 30-х годов, это его признание: «Теперь нет у меня н и ч е г о». Вся эта изобильная деятельность творилась на опустевшем от умолкнувшей поэзии месте и не могла заполнить пустоты. Статейная проза не могла быть тем большим творческим делом, отсутствие которого опустошает и управляет жизнь художника.

Но итогом жизни Ходасевича стало такое дело. Им стал «Некрополь», явившийся в свет накануне смерти автора в 1939 году.

«Некрополь» сложился из очерков, написанных и напечатанных ранее (от «Брюсова» в 1924—1925 до «Горького» в 1936—1937); почти все они были быстрыми откликами на известие о смерти, два очерка — «Муни» и «Жумилев и Блок» — годовщинами (к десятилетию смерти). Всего таких мемуарных поминок за эти пятнадцать лет Ходасевич сочинил значительно больше — в «Некрополь» он взял девять очерков и превратил их собрание в новую целостность, *произведение*, со своим смысловым пространством и художественным единством.

Эта новая целостность образовалась отбором и расположением очерков в композиции книги, но главное — силой заглавия, которое автор ей дал, силой идеи заглавия, объединяющим знаком «некрополя». Поставив отдельные части под этот знак и связав их идеей «некрополя», автор создал мир книги.

Немногочисленные пока ее исследователи говорят о нескольких значениях, какие в себе содержит образ некрополя. Город мертвых, кладбище с дорогими могилами — героев отдельных очерков, — но и «величественные развалины некогда славной и богатой цивилизации»¹⁰⁰, которой принадлежали все эти герои, некрополь культурной эпохи в целом. Как смысловое пространство — «царство тех, кто предстает вечности и суду»¹⁰¹. Пространство, в котором смертью осмысливается, оценивается и судится прошедшая жизнь.

Двадцатые и тридцатые годы — время исключительного расцвета воспоминаний деятелей культурного ренессанса начала XX века о своей вдруг канувшей в историческое небытие эпохе. «Живые лица» З. Гиппиус (1925), «Петербургские зимы» Г. Иванова (1928), «Встречи» В. Пяста (1929), «Годы странствий» Г. Чулкова (1930), «Полутораглазый стрелец» Б. Лифшица (1933), мемуарные серии М. Цветаевой и А. Белого, наконец, его мемуарная трилогия (1930—1934). Знаменательным образом эта богатая мемуарная продукция равно творилась в обеих частях разделенной литературы. «Некрополь» Ходасевича замыкал в 1939 году весь этот блестящий ряд и как бы подытоживал этот период свидетельских показаний деятелей эпохи. Итоговый характер собственных показаний автор и подчеркнул конструктивной идеей «некрополя». Ни одно из названных мемуарных произведений не подчинено столь строго организующей теме, как книга Ходасевича, при всей сохраняющейся самостоятельности отдельных очерков: вся она стоит «под знаком смерти и суда»¹⁰².

Смерть — человека, но и, в объеме всей книги, целой культуры — можно сказать, в этой книге ее основной конструктивный фактор. В каждом очерке смерть его героя — это сильный организующий факт, который или встречает читателя в самых первых строках («Блок умер 7-го, Гумилев — 27 августа 1921 года. Но для меня они оба умерли 3 августа»¹⁰³), или ставит точку в строках последних («Через сорок минут он умер»¹⁰⁴). Смерть подчеркнута как причина воспоминания о человеке, причина повествования. И, что самое важное, причина той «полноты понимания», которую в тексте книги (в очерке об Андрее Белом) автор задает себе как цель¹⁰⁵.

Стоит сравнить названия книг Ходасевича и Зинаиды Гиппиус. Конечно, в очерках «Некрополя» тоже сохраняются «живые лица» их героев, но конструктивная идея книги обращает их в «фаюмские портреты» (сравнение Н. В. Котрелева¹⁰⁶). Соответственно и позиция ме-

муариста содержит больше моментов завершающего исторического суждения и оценки.

В статье, которой он отозвался на «Живые лица» З. Гиппиус, да и в других своих откликах на мемуарную литературу 20—30-х годов, к которой он был очень внимателен (на очерки Цветаевой, воспоминания Пяста, наконец, на каждый из томов трилогии Белого), Ходасевич проводит взгляд на воспоминания современников как на свидетельские показания, как таковые всегда субъективные и относительные, но необходимые для будущей настоящей истории как *материалы* к ней. Сам в своих очерках он занимал подобную же свидетельскую позицию и заявлял о своей задаче представить подобные материалы — «сохранить несколько истинных черт для истории литературы»¹⁰⁷. Но эта роль свидетеля перерастает в «Некрополе» в более широкую и ответственную позицию *историка* — и это прежде всего относится к изображению символистской эпохи.

Большая статья Ходасевича 1934 года «Начало века» — о втором томе трилогии Андрея Белого — говорит о том, что от Белого он ждал и желал такой позиции не только мемуариста-свидетеля, но и историка символизма — и не дождался. Главный упрек Ходасевича Белому в этой статье тот, что мемуарист эпохи не взял на себя миссию историка драгоценной эпохи, соскользнул из истории символизма в автобиографию¹⁰⁸. Вряд ли упрек справедлив, потому что вряд ли Белый подходил на роль историка — не только субъективно, по свойствам своей стихийной личности, но и объективно — по своему положению одного из центральных персонажей эпохи, которой историю надо было писать. Это самому Ходасевичу вследствие его исключительной, словно бы на роду написанной и в то же время сознательно выбранной, биографически-творческой неукорененности и неангажированности было доступно то совмещение трудновосместимых позиций интимной связанности и критической дистанцированности, соучастника и историка, какого напрасно было ему ожидать от Андрея Белого.

Эту роль историка эпохи, которому доступна бóльшая «полнота понимания», какой он не нашел в мемуарных книгах Белого, Ходасевич во многом и принимал на себя в «Некрополе». «Хотел бы я не послужить любопытству сегодняшнего дня», — заявлял он на первой странице очерка именно об Андрее Белом¹⁰⁹, очевидно противопоставляя свой метод обычной мемуаристике. Не любопытству сегодняшнего дня, а истории литературы и вообще истории, в перспективу которой сознательно вписывает Ходасевич как свидетель свои показания, на-

стоятельно подчеркивая их документальную точность (отстраняя сведения, полученные из вторых и третьих рук и сразу предупреждая о том в предисловии к книге). Но будущая история, которой хочет послужить мемуарист своими точными показаниями, начинает свою обобщающую и завершающую работу уже здесь же, на тех же страницах книги, превращая мемуариста в историка. Такова сознательная установка автора «Некрополя»: не только честное свидетельство, но нечто большее и предполагающее для мемуариста некую сверхпозицию — «полнота понимания». В это представление о задаче историка автор «Некрополя» вносит сильный нравственный момент, утверждая безнравственность всякого иконописного изображения исторического лица и самого принципа «aut bene, aut nihil»: «...с историографической точки зрения сам этот принцип глубоко безнравствен», — заканчивал он еще в 1925 году статью о книге З. Гиппиус¹¹⁰. «Маленькая доброта» безнравственна в историческом суждении: речь идет о нравственности самой позиции правды, «нас возвышающей правды», самой позиции историка. И даже больше чем историка: повествование под знаком «некрополя» сообщает той «полноте понимания», которая задана книге, нечто от абсолютного загробного суда. «“Некрополь” — человеческий, смягченный отблеск „Страшного суда“»¹¹¹. Безусловно, автор «Некрополя» знает, что абсолютный суд не принадлежит ему, как знаем и мы, читатели, что «полнота понимания» Белого, или Горького, или русского символизма в целом в этих воспоминаниях — субъективна и относительна, как и всегда в человеческих воспоминаниях; но образ «некрополя» сообщает воспоминаниям столь сильное художественное оформление, что и пониманию и оценкам мемуариста сообщается статус, превышающий мемуарную правду и придающий им некоторый сверхличный момент, присущий объективной правде художественной.

Художественность «Некрополя» заслуживает исследования. Н. Струве пишет об очерке «Муни» как «маленькой трагедии»: «“Муни” — характерный пример предельной построенности очерков Ходасевича, в их символически-поступательном движении»¹¹². Трагическая структура просматривается в «Некрополе». В Вейдле даже находил в этой книге все три единства, обязательные для классической трагедии¹¹³. «Предельная построенность» постоянно чувствуется в мемуарном стиле Ходасевича — например, в искусстве превращения реального материала в выразительные детали, плотные смыслом до символической насыщенности: таково описание пьяных танцев Андрея Белого в бер-

линских кафе, такова целая сумма подробностей, с разных сторон высвечивающих человеческую и творческую сущность Брюсова,—его манера подавать руку, домашние пироги с морковью как эмблема косного полюса этой личности, его поведение за карточным столом—бездарность в азартных играх и находчивость в коммерческих, наконец, отражение личности в стихотворной технике—в метрическом богатстве брюсовской поэзии при ритмической нищете. «Некрополь» — мемуарное и художественное произведение: воспоминания, переросшие в символический образ.

По совпадению, символизм «Некрополя» будто определил судьбу его автора—но совпадения много значат в мире этой книги. «В те времена такие совпадения для нас много значили»,— сказано в ней («Андрей Белый»¹⁴). С выходом книги в свет тот же некрополь принял под свои своды и автора. Путь Ходасевича был завершён значительной книгой, выросшей, или, вернее, построенной (потому что «Некрополь» — это постройка, произведение, сильное архитектурой, смысловой конструкцией), на опустевшем месте, оставленном поэзией Ходасевича. Литературное наследие Ходасевича достаточно велико, но надо выделить в нём две вершины, две главные книги, составляющие его «патент на благородство» и оправдание творческой жизни,— «Собрание стихов» 1927 года, объединившее сумму его сильнейшей поэзии, и «Некрополь» 1939 года.

Вновь мы вспоминаем «Памятник» Ходасевича, которым он подвел итог своей судьбе поэта, и этот странный все-таки образ одинокого, но прочного звена в поэтической эволюции. Семь протекших десятилетий подтверждают прочную обоснованность этой скромно-гордой самооценки. В нём было сильно это чувство звена и руководило им на всех его поприщах; эту миссию соединяющего звена в поэтической и культурной цепи он сознательно выполнял в эпоху самых страшных разрывов цепи. Ходасевич вошел в историю словесности нашего века, поддержанный в его литературном одиночестве поэзией, завещанной веками, связь с которой он, как звено, держал осознанно и прочно, и жгучей своей современностью, голосом которой он так же осознанно стал,—современностью Ходасевича, не изжитой нами во многом и до сих пор.

Примечания

¹ Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. М.: Согласие, 1997. С. 190. Далее: Ходасевич, том и страница.

² Н. Берберова. Памяти Ходасевича // Современные записки. Париж. Кн. 69. 1939. С. 259.

³ Послесловие И. Андреевой в кн.: Письма В. Ф. Ходасевича Б. А. Садовскому. Анн Арбор: Ардис, 1983. С. 68.

⁴ Дружба народов. 1989. № 11. С. 198.

⁵ Андрей Бельый. Тяжелая Лира и русская лирика // Современные записки. Кн. 15. 1923. С. 381.

⁶ Юрий Иваск. Похвала Российской поэзии // Новый журнал. Нью-Йорк. № 159. 1985. С. 128.

⁷ Новый журнал. № 62. 1960. С. 287.

⁸ Русская мысль. 1908. № 7. Отд. III. С. 143.

⁹ Александр Блок. Собрание сочинений. В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 334—335.

¹⁰ Ходасевич. Т. 1. С. 497.

¹¹ Андрей Бельый. Между двух революций. М., 1990. С. 223.

¹² Возрождение. Париж, 1928. 26 апреля.

¹³ Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 5. С. 429—430.— Таким же образом определяя «завет» европейского декадентства и Вячеслав Иванов— как «завет тожества искусства и жизни» (Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909. С. 295).

¹⁴ Никита Струве. «Некрополь» В. Ходасевича // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва. № 127. 1978. С. 114.

¹⁵ Ходасевич. Т. 4. С. 509.

¹⁶ Там же. Т. 2. С. 375—377.

¹⁷ Там же. Т. 4. С. 9.

¹⁸ Там же. Т. 1. С. 497.

¹⁹ Новый журнал. № 159. 1985. С. 129.

²⁰ Современные записки. Кн. 34. 1928. С. 456.— Статья «Поэзия Ходасевича» перепечатана в журнале «Русская литература», 1989, № 2; цитируемое место на с. 150. Далее ссылки даются на «Русскую литературу».

²¹ Современные записки. Кн. 69. 1939. С. 394.

²² Владимир Вейдле. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 45.

²³ Ходасевич. Т. 4. С. 389.

²⁴ Статья Н. В. Котрелева к 75-летию «Счастливого домика» и 50-летию «Некрополя» // Памятные книжные даты. М., 1989. С. 134.

²⁵ Современник. 1914. № 7. С. 123.

²⁶ Руль. Берлин, 1923. № 646. 14 (1) января.

²⁷ Осип Мандельштам. Сочинения. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 288.

²⁸ Ходасевич. Т. 4. С. 393.

²⁹ Весы. 1908. № 3. С. 79.

³⁰ Русская мысль. 1914. № 7. Отд. I. С. 20.

- ⁵¹ Русская литература. 1989. № 2. С. 160.
- ⁵² Н. Богомолов. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Владислав Ходасевич. Стихотворения. Л., 1989. С. 26. (Б-ка поэта).
- ³⁵ Ходасевич. Т. 4. С. 409.
- ⁵⁴ Русская литература. 1989. № 2. С. 148.
- ⁵³ Н. Городецкая. В гостях у Ходасевича // Возрождение. 1931. 22 января.
- ³⁶ Возрождение. 1927. 11 апреля.
- ³⁷ Современные записки. Кн. 15. 1923. С. 378.
- ³⁸ Ходасевич. Т. 4. С. 70.
- ³⁹ Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 706.
- ⁴⁰ О них замечательно будет писать Ходасевич в своей биографии Державина: Ходасевич. Т. 3. С. 227—229.
- ⁴¹ Осип Мандельштам. Сочинения. Т. 2. С. 183.
- ⁴² Ю. И. Левин. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 81.
- ⁴³ Ibid. S. 108.
- ⁴⁴ Владимир Вейдле. О поэтах и поэзии. С. 38.
- ⁴⁵ Переписка А. П. Чехова. М., 1984. Т. 1. С. 240.
- ⁴⁶ Владислав Ходасевич. Белый коридор: Воспоминания. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. С. 175—176.
- ⁴⁷ Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 6. С. 177.
- ⁴⁸ Ходасевич. Т. 4. С. 80.
- ⁴⁹ Современные записки. Кн. 69. 1939. С. 258.
- ⁵⁰ Г. П. Федотов. Защита России. Paris, 1988. С. 258.
- ⁵¹ М. Горький. Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям. М., 1977. Т. 5. С. 695.
- ⁵² В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 109, 131—133.
- ⁵³ Мариэтта Шагинян. Литературный дневник. М.; Пг., 1923. С. 125.
- ⁵⁴ Возрождение. 1927. 15 декабря.
- ⁵⁵ Ю. И. Левин. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича. С. 107.
- ⁵⁶ Владимир Вейдле. О поэтах и поэзии. С. 47.
- ⁵⁷ «Бог нам послал певца Ариона в наш обуреваемый челн. Кажется, после Александра Блока, никто не говорил таких вещей слов о русской революции, как Ходасевич» (Д. Мережковский. Захолустье // Возрождение. 1928. 26 января).
- ⁵⁸ Русская литература. 1989. № 2. С. 148.
- ⁵⁹ Возрождение. 1927. 15 декабря.
- ⁶⁰ Осип Мандельштам. Сочинения. Т. 2. С. 190.
- ⁶¹ Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 3. С. 520.

- ⁶² *Н. Берберова*. Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 165.
- ⁶³ Владимир *Набоков*. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 400.
- ⁶⁴ Последние новости (Париж). 1928. 8 марта.
- ⁶⁵ Возрождение. 1939. 16 июня.
- ⁶⁶ Осип *Мандельштам*. Сочинения. Т. 2. С. 274.
- ⁶⁷ *Ходасевич*. Т. 1. С. 516.
- ⁶⁸ Русская литература. 1989. № 2. С. 159.
- ⁶⁹ Записки мечтателей. 1922. № 5.
- ⁷⁰ *Ходасевич*. Т. 1. С. 515.
- ⁷¹ Там же. С. 437.
- ⁷² *Ю. Н. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173.
- ⁷³ *Ходасевич*. Т. 1. С. 455, 417.
- ⁷⁴ Русская литература. 1989. № 2. С. 154.
- ⁷⁵ Там же. С. 158.
- ⁷⁶ Там же. С. 155.
- ⁷⁷ *В. С. Яновский*. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк: Серебряный век, 1983. С. 9.
- ⁷⁸ *Ходасевич*. Т. 3. С. 38.
- ⁷⁹ Там же. Т. 2. С. 444—448.
- ⁸⁰ Там же. С. 135.
- ⁸¹ *Ю. И. Левин*. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича. С. 60.
- ⁸² *Ходасевич*. Т. 2. С. 447.
- ⁸³ Там же. Т. 3. С. 371.
- ⁸⁴ Там же. Т. 2. С. 448.
- ⁸⁵ Русская литература. 1989. № 2. С. 156.
- ⁸⁶ *Ходасевич*. Т. 2. С. 448.
- ⁸⁷ Там же. С. 139.
- ⁸⁸ Владимир *Набоков*. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. С. 356.
- ⁸⁹ Современные записки. Кн. 69. 1939. С. 258.
- ⁹⁰ *И. Роднянская*. Возвращенные поэты // *Позиция*: Сб. М., 1988. С. 124.
- ^{90а} *Марсель Пруст*. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М., 1999. С. 69.
- ⁹¹ *Ходасевич*. Т. 1. С. 521.
- ⁹² Там же. Т. 2. С. 445.
- ⁹³ Вячеслав *Иванов*. Борозды и Межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 150.—Сближение стихотворения «Звезды» со статьей Вяч. Иванова «Мысли о символизме» подсказано нам И. П. Андреевой.

- ⁹⁴ *Ходасевич*. Т. 2. С. 300.
- ⁹⁵ Русская литература. 1989. № 2. С. 156.
- ⁹⁶ *Ходасевич*. Т. 2. С. 152.
- ⁹⁷ Новый журнал. № 140. 1980. С. 191.
- ⁹⁸ *Н. Берберова*. Курсив мой. С. 388.
- ⁹⁹ *Ходасевич*. Т. 4. С. 520—521.
- ¹⁰⁰ Никита *Струве*. «Некрополь» В. Ходасевича. С. 111.
- ¹⁰¹ То же.
- ¹⁰² Там же. С. 116.
- ¹⁰³ *Ходасевич*. Т. 4. С. 80.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 79.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 42.
- ¹⁰⁶ В упомянутой выше статье о «Счастливом домике» и «Некрополе». С. 132.
- ¹⁰⁷ *Ходасевич*. Т. 4. С. 42.
- ¹⁰⁸ Там же. Т. 2. С. 323—325.
- ¹⁰⁹ Там же. Т. 4. С. 42.
- ¹¹⁰ Там же. Т. 2. С. 134.
- ¹¹¹ Никита *Струве*. «Некрополь» В. Ходасевича. С. 113.
- ¹¹² Там же. С. 115.
- ¹¹³ Современные записки. Кн. 69. С. 393.
- ¹¹⁴ *Ходасевич*. Т. 4. С. 51.

ОБ ОДНОМ РАЗГОВОРЕ И ВОКРУГ НЕГО

Уже когда это стало непоправимо, я понял, что мало разговаривал с Бахтиным. То есть разговоров всяких было много, но больше вольно-рассеянных и мало существенных, плотных. Что, впрочем, было естественно: не было установки на значительные разговоры. Много было бытового общения и простой заботы о теле мыслителя, и в последнее время особенно, уже на московской квартире, когда Михаил Михайлович слабел, все вспоминалось про Овидия у цыган:

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей покрывали
Они святого старика.

В точности так и было на Красноармейской, 21, кв. 42. А если когда-нибудь будет рассказан в подробностях многоступенчатый сюжет — как добывалась эта квартира в писательском доме и какие тут действовали подземные силы...

С Овидием у цыган похоже было не только внешне, но отчасти и внутренне. Мы, конечно, новые знакомцы, были начитанные и достаточно словесные. Но чувство, что нет ему среди нас собеседника, было. И на общении это сказывалось.

Но разговоры были, и об одном из них надо рассказать, потому что, мне кажется, он коснулся заветных тем судьбы Бахтина.

Случился этот разговор 9 июня 1970 г. в доме для престарелых на станции Гривно Курской ж. д., куда М. М. с Еленой Александровной вселились недели за три до того, после того как семь месяцев провели в закрытой Кунцевской больнице, устроенные туда «по распоряжению» (неслабым манием руки Ю. В. Андропова, благодаря изобретательным усилиям В. Н. Турбина и его ученицы И. Ю. Андроповой).

Силу этой формулы я узнал как раз утром этого самого дня 9 июня, когда с рецептами, выданными М. М. и Е. А. в больнице, пошел в цеховскую аптеку на Сивцевом Вражке, но сначала попал в их поликлинику, откуда меня послали через дорогу в аптеку, но предупредили, что просто так туда не пустят и надо будет показать документ, удостоверяющий право; у меня такого не было, и тогда меня спросили, кто лежал и почему, а когда я затруднился, то помогли вопросом: «по распоряжению?» Я радостно закивал, и мне так и велели сказать при входе в аптеку. Я так и сказал уверенно: *по распоряжению* — и меня впустили.

В доме для престарелых Бахтиным поначалу дали одну большую комнату на втором этаже, в ней и происходил разговор. Позже, в конце года, их устроили удобнее — в двухкомнатной квартирке из предназначенных для служебного пользования; она лежала в стороне от тех путей, по которым двигалось основное население дома. Первая же комната находилась в самом его центре, и проходить к Бахтиным надо было сквозь большое общее помещение мимо сидящих или ходящих там обитателей дома. Это была довольно обычная подмосковная богадельня, но все-таки новая и довольно чистая; но, во всяком случае, не какой-нибудь дом ветеранов сцены. Первым иностранцем, посетившим там Бахтина, была славистка из Парижа Анни Эпельбуэн (мы приехали с ней и Левой Шубиным); она была одета как француженка, и контраст был вызывающий и как бы в обе стороны гротескный.

В конце лета (26 августа) здесь М. М. читал лекцию о Достоевском для учителей Подольского района. В кинозале собралось десятка три учительниц. Я в первый и единственный раз слышал тогда М. М. в этой роли профессора, лектора, выступающего публично, и мог представить себе, каким он был университетским преподавателем. У него обнаружился неизвестный мне но комнатному общению поставленный голос, слышный в большой аудитории, и классическая профессорская манера, с подходящим пафосом. Собравшиеся слышали, вероятно, неожиданные вещи о Достоевском. Например, о причинах перемены его убеждений после каторги; в том числе — он увидел, вернувшись, что прогрессизм и социализм его молодости стали дешевыми убеждениями, что больше всего презирал Достоевский; нашел Некрасова, когда-то приведшего его к Белинскому, редактором радикального журнала и состоятельным человеком, предпринимателем. Посмотрите на Ракитина в «Братьях Карамазовых»: из семинарии он собирается в прогрессивные журналисты, потому что это выгоднее. Голос оратора почти разыгрывал драму Раскольникова, перелагая идею по-

лифонического романа в понятных словах. Достоевский не согласен с Раскольниковым, но слушайте: в каждом из нас есть этот голос. Послушайте Раскольникова — он говорит очень убедительно. Слушайте и решайте сами. Еще одна тема звучала настойчиво — *ненаивности* Достоевского. Он — самый ненаивный. Перед Достоевским наивными кажутся все: Гоголь в «Выбранных местах» наивен очень, Толстой любовался многим, Достоевский ничем не любовался и только искал. Эта тема была одной из излюбленных у Бахтина и нередко возникала в разговорах, даже в таком, например, контексте: «А Достоевский разве не бывает наивен в статьях „Дневника писателя“?» — спрашивал я. «Ммда, но если и наивен, то цинически-наивен», — отвечал он (из разговора 9.1.1972). Кажется, и такое все-таки склонен был больше ценить в писателе и мыслителе, чем простую наивность.

Но лекция состоялась уже в конце лета 1970-го, а я хочу рассказать о разговоре 9 июня. Из аптеки я поехал в ИНИОН (тогда ФБОН), где взял на свой абонемент несколько книг для М. М. на немецком и французском. Он просил привозить ему новую философскую литературу, хотел наверстать разрыв, образовавшийся за саранские годы. Конспекты книг, прочитанных в Гривно, остались в его тетрадах. С лекарствами и книгами я приехал в Гривно.

На кровати у Михаила Михайловича лежала, видимо, кем-то ему принесенная книга В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (своей у него, но-моему, не было). Я обратил на нее внимание, взял в руки. Елена Александровна: «Помнишь, Мишенька, как ты диктовал ее Валентину Николаевичу на даче в Финляндии?» (Воспоминание, подтверждаемое недавно опубликованными материалами следственного дела Бахтина: но его показаниям на допросах, летом 1928 г. Волошинов жил у него на даче в Юкках¹; книга вышла в свет в январе 1929-го, когда Бахтин уже был под арестом.)

Я решился тогда спросить о причинах странного авторства этой книги и книги П. Н. Медведева о формальном методе; эта тема впоследствии возникала в разговорах не раз. Он ответил небольшим монологом, который был произнесен с известным пафосом (вернувшись домой, я записал разговор в тот же вечер):

— Видите ли, я считал, что могу это сделать для своих друзей, а мне это ничего не стоило, я ведь думал, что напишу еще свои книги, и без этих неприятных добавлений (тут он кивнул с гримасой на заголовок). Я ведь не знал, что все так сложится. А потом, какое все это имеет зна-

чение — авторство, имя? Все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве иод этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно.

— Михаил Михайлович, если не говорить пока об этой книге (Во-лошинова), с ней сложно,— но что порочного в вашей книге о Досто-евском?

— Ну что вы, разве так бы я мог ее написать? Я ведь там оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах.

— О каких, М. М., главных вопросах?

— Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь,— су-ществованием Божиим. Мне ведь там приходилось все время вилять — туда и обратно. Приходилось за руку себя держать. Только мысль по-шла — и надо ее останавливать. Туда и обратно (это М. М. повторил в разговоре несколько раз). Даже церковь оговаривал. (М. М. здесь имел в виду то место в первой главе своего «Достоевского», где он спо-рил с Б. М. Энгельгардтом, в статье «Идеологический роман Достоев-ского» истолковавшим по-гегельянски мир писателя как диалектиче-ское становление единого духа. Но «единый становящийся дух даже как образ органически чужд Достоевскому», утверждает Бахтин. Осме-люсь прибавить к этому от себя, что гегелианский дух был органиче-ски чужд самому Бахтину и полемика с гегелианской диалектикой глу-боко залегает в основах его мировоззрения, ниже я еще попробую ска-зать об этом несколько слов. Если уж искать образ для мира Достоев-ского в духе его мировоззрения, продолжает Бахтин, то таким будет «церковь как общение неслиянных душ... или, может быть, образ дан-товского мира...» В тексте книги в самом деле за этим следует оговор-ка: «Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняю-щим в самой структуре романа... Конкретные художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и „гегелевский дух“ и „церковь“ одинаково уводят от этой прямой задачи»². И вот оговорку эту, повторенную в издании 1963 г., он, оказывается, пере-живает и в нору своей мировой славы, десятилетия спустя.)

Я возражал. Я сказал, что допустим, но это лишь умолчание, а имеющий уши да слышит. И разве он не сказал своей книгой новое слово о Достоевском? И главное: я считал (и считаю), что тот поворот от философской критики начала века к структурно-эйдетическому рас-смотрению Достоевского, какой осуществил Бахтин в своей книге, был глубоко плодотворен, он и позволил сказать «новое слово».

— Вы ведь в первой главе,— так я говорил,— рассчитались с философской критикой и показали ее недостаточность для объяснения главного в Достоевском, показали, что софилософствовать с Достоевским, или, вернее, с его героями, на темы, все ли позволено, если... и т. д.— не то же, что глубоко прочесть Достоевского.

— Да, может быть,— отвечал М. М.,— но это все литературоведение (вновь с некоторой гримасой). Это все в имманентном кругу литературоведения, а должен быть выход к мирам иным. Нет, в вышнем совете рассмотрено это «слово» не будет. Там этого не прочитают (подразумевалось — как там прочитали роман Мастера у Булгакова. С «Мастером и Маргаритой» М. М. познакомился еще до его опубликования, летом 1966 г. в Малеевке, но машинописи, специально переданной ему через А. З. Вулиса Еленой Сергеевной Булгаковой³, и несколько раз потом заговаривал о нем, причем евангельскую часть его в разных разговорах оценивал по-разному. Говорил, что с богословской точки зрения это все на низком уровне. Но говорил и всерьез о Христе у Булгакова, что это Христос в традиции спиритуалов, средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношениях человека с Богом, освобожденных от моментов авторитарности и подчинения. Тема спиритуалов была близка Бахтину, любившему повторять, что правда и сила несовместимы, правда всегда существует в смиренном облике, всякая власть, торжество губительны и самое словосочетание «торжество правды» есть *contradictio in adjecto*. Этой связью с традицией спиритуалов и был интересен ему Христос у Булгакова).

— Ну, что касается литературоведения, там, может быть, что-то и есть,— продолжал М. М.— В литературоведении и сейчас делается много интересного, вы, например, и ваши товарищи.— И в ответ на мой искренний жест (я махнул рукой): — Вы, во всяком случае, не предайте. Если вы не утверждаете, то это потому, что вы не уверены. А я вилял — туда и обратно.

Таков был разговор; я записал тогда, конечно, выжимку из него, но, надеюсь, в тех словах, какие были сказаны. Разговор заслуживает, мне кажется, комментария: в нем сошлись несколько тем, продолжающих волновать читателей Бахтина.

1. О работах, названных С. Аверинцевым «девятнадцатоканоническими», речь впоследствии заходила не раз. М. М. неохотно говорил на эту те-

му, но, когда его вызывали, признавал, что три книги («Фрейдизм», «Формальный метод в литературоведении», «Марксизм и философия языка») и статья 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии» были нанизаны им, и даже «с начала и до конца», но написаны для друзей, которым отданы авторские права (из беседы 21.XI.1974). О других волошиновских текстах говорилось менее определенно, но статью 1930 г. «О границах поэтики и лингвистики», с довольно решительной и остроумной критикой лингвистической поэтики В. В. Виноградова, М. М. вспоминал с улыбкой и как будто с удовольствием.

Объяснения варьировались те же: «Это были мои друзья, им нужны были книги, а я собирался еще нанисать свои» (21.XI.1974). Так просто, но, конечно, тем более удивительно. Были мотивировки более сложные:

«Публикации не под своим именем устраивали: считал, что еще не время». — «А книга о Достоевском?» — «Решил начать. Я же не знал, что это начало окажется и концом» (10.IV.1974).

Понятно: собственных показаний даже и самого Бахтина недостаточно, чтобы решить вопрос. С. Аверинцев вообще предложил довольно мудро «с непринужденностью оставить проблему нерешенной и считать ее не подлежащей решению»⁴. Вероятно, она и останется таковой, если считать решением то, что имеет бесспорные доказательства. Доказательств нет и скорее всего уже не будет, если только новейшие методы текстологической экспертизы их не представят. Есть не так уже мало *свидетельств*, но они не могут быть *доказательствами*. Тем не менее свидетельства Бахтина, записанные за ним не одним собеседником (В. В. Кожинным, Вяч. Вс. Ивановым, В. Н. Турбиным, Ю. М. Каган, С. Н. Бройтманом, американским славистом Т. Уиннером; я в этих заметках лишь присоединяю к ним то, что слышал сам, и ручаюсь за точность записи), видимо, все же чего-то стоят. Кроме того, ведь есть показания современников и свидетелей тех отдаленных событий, зафиксированные тоже, как правило, не одним собеседником, — вдовы В. Н. Волошинова, Нины Аркадиевны Волошиновой (которая говорила мне в апреле 1975 г. о книгах «Фрейдизм» и «Марксизм и философия языка»: «Эти книги написал Михаил Михайлович» — и то же подтвердила в письме югославскому переводчику и издателю книги «Марксизм и философия языка» Радовану Матиашевичу от 14.III.1978⁵), а также таких крупных деятелей, попавших тогда под волошиновско-медведевскую критику, как В. В. Виноградов (не сомневавшийся в бахтинском авторстве статьи «О границах поэтики и лингвистики») и

В. Б. Шкловский (и в 70-е годы не прощавший Бахтину книги о формальном методе⁶). Надо сказать вообще, что версия бахтинского авторства в «чужих» работах явилась на свет не в результате «экспансии бахтинского канона», как следствие его расширяющейся славы в 60—70-е годы, как полагают настроенные весьма скептически Г. Морсон и К. Эмерсон⁷,— она сохранялась в кругах ленинградской интеллигенции с 20-х годов: я впервые услышал о ней в Ленинграде в 1960 г., еще до встречи с Бахтиным, тогда же рассказывали о том же В. В. Кожинуву Виноградов и Н. Я. Берковский, говоривший о секрете спорных книг как о «секрете полишинеля». Что касается роли Виноградова в распространении секрета, но тем самым и в сохранении информации, то вот рассказ Бахтина (21.XI.1974) о том, что следователь в 1929 г. специально интересовался секретом и обещал его неразглашение. «И действительно, они слово сдержали. Это Виктор Владимирович Виноградов болтал по Ленинграду».

Наконец, я пользуюсь случаем обнародовать документ, имеющий отношение к делу. У меня хранится фотокопия журнального оттиска статьи И. И. Канаева «Современный витализм» («Человек и природа». 1926. № 1—2), на которой рукой подписного автора засвидетельствовано:

«Эта статья написана целиком М. М. Бахтиным, я только снабдил его литературой и способствовал изданию в журнале, где меня знали в редакции.

3 ноября 75 г. И. Канаев».

Тогда же, 17.XI.1975, он мне писал: «Посылаю Вам фотокопию со статьи М. М. под моей фамилией. Я, кажется, уже рассказывал Вам, что, живучи летом 1925 (?) в Петергофе, М. М., как обычно в те годы, нуждался в деньгах и с целью заработка написал эту статью. В писании ее я не участвовал, а только достал нужные работы и способствовал изданию ее. Такую же фотокопию я в свое время послал В. Н. Турбину. Едва ли эту статью можно теперь печатать, ибо она устарела. Но в будущем, если благодарные потомки решат издать полное собрание сочинений, то, быть может, наберут ее петитом в конце последнего тома— статья умная и хорошо написана».

Устно Иван Иванович прибавлял еще, что М. М. взялся за эту работу, потому что «интересовался этими вопросами». В самом деле, философские проблемы новой биологии своеобразно соприкасались в те годы с литературной теорией. Десятилетием позже этот контакт породил бахтинскую теорию хронотопа, которую автор вводил со ссылкой

на математическое естествознание и на доклад А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии, слышанный им летом 1925 г. в Петергофском биологическом институте (тем самым летом в том самом Петергофе, где у Канаева при институте, по сведениям петербургского исследователя Н. И. Николаева, из членов бахтинского круга проводил то лето и Л. В. Пумпянский; их пребывание в «башне» института отражено в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»⁸).

Один из сомневающихся, Н. Васильев, аргументировал недавно тем, что слишком широк диапазон дисциплин, чтобы быть под силу одному автору, хотя бы и Бахтину: психоанализ, теоретическая лингвистика, методология литературоведения, сомневается Н. Васильев, «как-то не укладываются в его жизнь»⁹. Но вот оказывается, еще и философия биологии также укладывалась.

Итак, единственный из странных соавторов Бахтина, доживший до времени, когда стал обсуждаться этот вопрос, письменно удостоверил его единоличное авторство — так что если были сомнения, что такой необычный факт мог иметь место в их дружески-творческом кругу (на групповых фотографиях этого круга И. И. Канаев присутствует рядом с Медведевым и Волошиновым вокруг Бахтина¹⁰), то случай этот свидетельствует, что да, такое было. В сообщении Канаева объясняются отчасти и мотивы, и форма сотрудничества: потребность в заработке, устроил в редакцию, где его знали, а Бахтина никто не знал (авторам, не состоявшим ни в каких советских организациях, каким в максимальной степени был Бахтин, печататься во второй половине 20-х годов становилось все более трудно). Разумеется, это свидетельство не распространяется автоматически на остальные спорные тексты, но сильным косвенным аргументом для умозаключения по аналогии оно является. Не могли ли другие спорные тексты возникнуть по той же модели авторства?

Можно сделать такое хронологическое наблюдение. Сейчас мы знаем, что в первую половину 20-х годов Бахтин много писал, но ничего не напечатал, и его значительные труды той поры стали известны уже посмертно, в 70—80-е годы. Следов подобной же интенсивной работы (рукописей Бахтина) во второй половине 20-х годов мы совсем не имеем; итог десятилетия — книга о Достоевском — готовилась, видимо, на протяжении всего десятилетия (известие о работе над ней есть в письме М. И. Кагану от 18.1.1922¹¹). Не будет неправдоподобно предположить, что столь очевидное неравновесие данных об авторской работе в эти две половины десятилетия может иметь как раз то объяснение,

что с 1925 г. примерно она была в основном направлена на написание «чужих» работ, с одновременной окончательной подготовкой книги о Достоевском.

Можно также предположить, что к тому могла побудить судьба теоретической статьи («Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»), написанной в 1924 г. для «Русского современника». Журнал в конце того же года был закрыт, и статья осталась ненапечатанной до 1975 г. Для того чтобы в настоящей мере оценить значение этой неудачи, надо помнить, что означало закрытие «реакционнейшего», как он был назван от имени «пролетписателей» в советской прессе, «Русского современника». Это издание, собравшее лучшие литературные силы и покровительствуемое из Италии Горьким, было последней попыткой создания независимого журнала, свободного от политического давления. Конец «Русского современника» знаменовал изменение условий существования литературы¹², и Бахтин из неудачи журнала и своей статьи для него мог делать выводы. Как полагает Н. И. Николаев¹³, неудача статьи 1924 г. могла стать стимулом для новой, столь необычной формы авторства, связанной с необходимостью приспособлять свои темы к господствующему языку эпохи. «Публикации не под своим именем устраивали»: он высказывался, но на таких началах, на каких не хотел бы высказываться от собственного лица. Видимо, это устраивало и друзей, принявших (или предложивших) странную форму сотрудничества. Из беседы 10.IV.1974: «Михаил Михайлович, вы бы от своего лица писали иначе?» — «Писал бы иначе».

Но каковы объективные показания самих спорных текстов? Их настоящее развернутое сопоставление, тематическое, концептуальное, терминологическое, стилистическое, с текстами Бахтина, кажется, еще не проводилось; в мемуарном очерке тоже нет для того возможности. Но пусть читатель сам сопоставит в статье 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии» то, что сказано здесь о художественной форме в полемике с опоязовским пониманием ее как «формы материала» — об «активно оценивающей» природе формы, которая «героизует», «ласкает», «воспевает, оплакивает или высмеивает» изображаемого человека¹⁴, — пусть сопоставит это с соответствующей идеей формы в статье Бахтина 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы...»¹⁵ А открывающий волошиновскую статью 1926 г. тезис о «внутренней, имманентной социологичности» произведений искусства¹⁶ — с таким же тезисом, открывающим книгу 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского»¹⁷; в

свою очередь слова из предисловия к этой книге о пронизанности художественной формы «живыми социальными оценками»¹⁸ — с теорией социальной оценки, развитой в книге «Формальный метод в литературоведении»¹⁹ и с тезисом той же волошиновской статьи 1926 г.: «Эти-то социальные оценки и организуют художественную форму...»²⁰ Волошинов, Медведев и Бахтин здесь совершенно едины, это их общий тезис. Пусть читатель одновременно откроет страницы все той же статьи 1926 г. (которая в силу своей относительной краткости в особенности представляет собой энциклопедически-конспективный синтез целого блока бахтинских тем), где речь идет об исповеди, юродстве и «лирической иронии» в ситуации отсутствия «хоровой поддержки»²¹ — и соответствующие страницы раннего эстетического трактата Бахтина об авторе и герое²²: читатель убедится не просто в близости — в *тождестве* не только весьма самобытных идей, но и тех же примеров (Гейне, Лафорг, Анненский и др.). Сближения текстов можно продолжить, но дело не в количестве примеров, а в том, что они ведут к единству концептуальной позиции в трудах Бахтина и волошиновско-медведевского цикла.

Кто не знает теперь, что теории чужой речи и речевых жанров явились открытием Бахтина в филологии (почти Колумбово открытие чужой речи как нового материка для исследований). Но ведь они впервые явились в книге «Марксизм и философия языка»; мог ли Бахтин не сослаться на первооткрывателя — Волошинова? И на Медведева тоже, поскольку идея «типов речевых выступлений», «внутренних жанров для видения и понимания действительности», «форм жизненно-практических высказываний» явилась годом раньше уже у него²³, а затем развивалась как идея «маленьких речевых жанров» в книге Волошинова²⁴ и, наконец, в специальном труде Бахтина «Проблема речевых жанров», написанном уже в 50-е годы. При вариативности формулировок в этих разных трудах налицо *тождество концепции*. Надо вообще сказать, что во всех сопоставлениях наблюдается именно концептуальное, а не текстуальное единство и даже тождество, — прямого повторения бахтинского текста мы в волошиновско-медведевских почти не встретим, близкие и прямо тождественные идеи даются в иных и новых формулировках. Бахтин не переписывал свои тексты под другими именами — он писал новые тексты и находил варианты, видимо отвечавшие иной модели авторства и связанным с ней условиям и при этом сохранявшие аутентичность собственного текста, хотя бы он и не получал выхода к читателю и не оставалось уже на то надежды. Самая

же вариативность творчества отвечала глубокой особенностям его мышления, о которой сам он сказал в итоговой автохарактеристике: «Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению...»²⁵

В. В. Кожин познакомил меня с письмом Бахтина от 10.1.1961 и разрешил на него сослаться. Письмо написано в ответ на запрос Кожина, вызванный информацией, полученной от В. В. Виноградова: «Книги „Формальный метод“ и „Марксизм и философия языка“ мне очень хорошо известны. В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев — мои покойные друзья; в период создания этих книг мы работали в самом тесном творческом контакте. Более того, в основу этих книг и моей работы о Достоевском положена о б щ а я концепция языка и речевого произведения. В этом отношении В. В. Виноградов совершенно прав. Должен заметить, что наличие общей концепции и контакта в работе не снижает самостоятельности и оригинальности каждой из этих книг. Что касается до других работ П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова, то они лежат в иной плоскости и не отражают общей концепции, и в создании их я никакого участия не принимал.

Этой концепции языка и речи, изложенной в указанных книгах без достаточной полноты и не всегда вразумительно, я придерживаюсь и до сих пор, хотя за 30 лет она совершила, конечно, известную эволюцию».

Тут все сказано четко. *Общая концепция*, не присутствующая в других работах названных авторов, лежащих в *иной плоскости*. Вряд ли можно сомневаться в том, что это была самобытно-авторская концепция (каковой мы знаем могучую философско-филологическую концепцию Бахтина), а не плод коллективного творчества.

Но марксизм? Что это такое — «Марксизм и философия языка», заглавие-монстр, от которого в том разговоре Бахтин отстранился гримасой?

Когда-то наша первая встреча с Михаилом Михайловичем в июне 1961 г. в Саранске (нас было трое перед ним: В. В. Кожин, Г. Д. Гачев и я) началась с его декларации о себе: он не литературовед по званию, а философ. «Но я не марксист», — прибавил он тут же, чтобы мы сразу же знали, с кем имеем дело. Позже я спрашивал (21.XI.1974): «М. М., может быть, вы увлекались какое-то время марксизмом?» — «Нет, никогда. Интересовался, как и многим другим, — фрейдизмом, даже спиритизмом. Но марксистом никогда не был ни в какой мере».

В самом деле, кажется, очевидно, что философский язык ранних больших трактатов не содержал предпосылок для эволюции через несколько лет к марксизму. Чем же он интересовался в марксизме, об этом может дать представление пассаж об историческом материализме

из «Философии поступка», при публикации этой работы на заре перестройки не прошедший издательской цензуры и ушедший в купюру²⁶. В пору же написания спорных текстов Бахтин так говорил в лекции об Андрее Белом о героях-интеллигентах «Серебряного голубя»: «Это убудочные типы: с одной стороны, у них выписки из Маркса со всеми его чрезвычайно схематическими выкладками...»²⁷

Что представляет собой марксизм волошиновско-медведевских текстов? Это первый и внешний слой текста, с которым читатель встречается в первых строках, а далее преимущественно в первых частях работ; но мере дальнейшего углубления к существенному проблемному уровню удельный вес марксистской фразеологии понижается и на больших пространствах текста сходит на нет. Внимательный читатель заметит, что собственно бахтинское теоретическое ядро работы обязательная фразеология, в сущности, не затрагивает и без большого труда от него отслаивается. Неестественный симбиоз заголовка «Марксизм и философия языка» — довольно резкое отражение симбиозной природы текста.

Вместе с тем это «гибкий марксизм», по оценке Г. Морсона—К. Эмерсон²⁸, выполняющий либеральную задачу оппозиции грубому и вульгарному идеологическому языку эпохи: достаточно посмотреть, как автор книги о формальном методе пользуется самыми сложными и гибкими ходами марксистской диалектики для обоснования задачи спецификации литературоведческой методологии. Автор, можно сказать, виртуозно пользуется этим явно чуждым ему языком как охранной грамотой для своей сокровенной творческой проблематики.

Более сложно обстоит дело в этих текстах с социологической терминологией, образующей здесь слой, не тождественный официально-марксистскому, глубже залегающий и ближе относящийся к проблемному ядру. Но это отдельная тема.

Марксистская репутация спорных текстов, принятая всерьез, породила в международной бахтинистике две противоположные абберрации: либо охотно констатировали (главным образом во французской левой критике) марксистский период в эволюции Бахтина, признававшегося автором этих текстов, либо на основании философской оппозиции Бахтина марксизму его авторство отрицалось или подвергалось большому сомнению. Вероятно, однако, ситуация объясняется более сложным и необычным образом.

Вероятно, нельзя исключить каких-то форм участия подписных авторов в отработке или подгонке текстов, как и собственной работы Во-

лошинова но канве «общей концепции», возможно, в статьях 1930 г. для «Литературной учебы» (хотя выразительный факт прекращения его публикаций на лингвистические темы после 1930 г., когда Бахтин уехал в ссылку, не свидетельствует в пользу такого допущения) — так что аналогия с артистическими студиями эпохи Возрождения, где мастер писал основные части, оставляя ученикам разработку деталей, предложенная К. Кларк — М. Холквистом²⁹, может быть, и имеет правдоподобие. Можно рискнуть провести еще аналогию — с пушкинско-титовской повестью «Уединенный домик на Васильевском»: Пушкин ее не писал, а лишь рассказал сюжет в компании, В. П. Титов за ним записал и с разрешения Пушкина напечатал под именем «Тит Космократов», а позже свидетельствовал: «В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину...»³⁰ Пушкинисты давно включили «Уединенный домик» в контекст творчества Пушкина и в собрание его сочинений на правах приложения. Бахтинисты тоже включили волошиновско-медведевский цикл в контекст Бахтина. Однако, видимо, «в строгом историческом смысле» осуществление сложного авторства здесь шло иным и обратным путем — бахтинский «Тит Космократов» образовался так, как если бы почему-либо Пушкин (допустим, не желая являться перед читателем в роли модного романтического рассказчика страшных историй) предпочел бы скрыться за Титовым (Титом Космократовым).

Какие-то варианты участия нельзя исключить. Однако — и это главное — обсуждаемые тексты характеризуются несомненной цельностью, они не имеют внутренних швов, что довольно парадоксально сочетается с отмеченной их симбиозностью и разнослойностью; но эти последние воспринимаются как сознательно и тонко организованные, включая и внешний марксистский слой. Это и составляет загадку их авторства.

К. Кларк и М. Холквист заметили: есть ирония в том, что Бахтин, столько занимавшийся теорией авторства, сам стал интересной загадкой для этой теории³¹. В самом деле, тот авторский образ, что присутствует в спорных текстах, по-видимому, может быть интерпретирован в бахтинских терминах как вторичный «образ автора», в отличие от «первичного», «чистого» автора³², — словом, «Девтеробахтин» (если продолжить предложенную С. Аверинцевым игру библеистскими ассоциациями и вспомнить проблему Девтероисаи, т. е. Второисаи, предполагаемого автора последних глав этой книги). Таков в обсуждаемых текстах их автор-марксист.

По-видимому, разгадка в том, что автор ориентировался на «образ автора»; он писал не так, как писал бы от своего лица,— М. М. говорил мне об этом; он писал в полумаске. Следовательно ему намекал, вспоминал М. М.: «Мы ведь знаем, что вы и марксистским методом превосходно владеете». И владел, о чем говорят не только спорные тексты, но и две статьи о Толстом, написанные под колпаком, под следствием (он был арестован 24 декабря 1928 г. и в январе 1929-го отпущен до суда домой и в больницы; черновая рукопись предисловия к «Воскресению» датирована 14 апреля 1929 г.; в июне, перед самым судом, вышла в свет книга о Достоевском, а осенью благожелательная статья Луначарского о книге уже приговоренного автора; такое еще было возможно в те времена, побуждая нас вспомнить, как Чернышевский писал свой роман и печатал его в «Современнике» из Петропавловской крепости; и М. М. вспоминал 21.XI.1974, что следовательно сказал его жене: «Пусть М. М. пишет, мы будем его печатать»; и немножко печатали: обе статьи о Толстом в виде предисловий к томам собрания сочинений появились под его именем осенью 1930 г., когда автор уже пребывал далеко, в кустанайской ссылке; зато потом уже не печатали вовсе вплоть до 1963 г.) и содержащие типичные идеологические формулы со ссылками на Ленина и Плеханова; это единственные тексты за собственным именем Бахтина, в которые перешли черты работ волошиновско-медведевского цикла (зато и отзывался М. М. о своих толстовских статьях несправедливо, но по собственному внутреннему счету как о «халтуре» и не хотел их переиздавать: при мне вычеркнул из списка своих работ, предназначенных для венгерского перевода; отказался также включить их в «Вопросы литературы и эстетики», когда готовил эту последнюю свою книгу при жизни в 1974 г.).

Так что границы между собственными и «чужими» работами не были непроницаемыми, тем не менее эти границы были. «Чужие» строились по правилам игры, имевшим, между прочим, отношение к теоретическим проблемам авторства и чужого слова, которые всю жизнь он исследовал. Это было реальное конкретно-историческое преломление проблемы чужого слова: под несобственным именем вводился чужой язык и умело надстраивался над собственным теоретическим словом. С чужим языком эпохи Бахтин и в дальнейшие годы считался — так, в конце 30-х годов своего Рабле, с его пафосом неофициальной правды, культуры, слова, он в то же время построил на опорах официально признанных тогда понятий реализма и народности. (Я должен оговориться, что М. М., конечно, не излагал ситуацию подобным образом и

не рассказывал о своем авторстве в полумаске; это моя версия, сложившаяся из того, что я видел и знаю.)

Но — развивая версию — тем самым это был особый и необычный случай соавторства: текстологический казус, кажется, не имеющий прецедента. Независимо от того, участвовали ли Волошинов и Медведев в написании этих текстов, и от формы, степени, доли, в которой участвовали (мы об этом уже не узнаем, за исключением единственного примера статьи Канаева), их имена при названиях книг и статей становились необходимой частью всей ситуации. Их имена поэтому неотъемлемы от этих книг и статей: такова была воля автора, выразившаяся в том, что под именами Волошинова, Медведева, Канаева эти работы были не только изданы, но и *написаны* (еще раз вспомню сказанное 9.VI.1970: «Я ведь думал, что напишу еще *свои книги*»). Волю эту подтвердил и поздний Бахтин, когда, признавая свое фактическое авторство в разговорах, не пожелал его узаконить. И переиздаваться эти работы должны в соответствии с этой волей с сохранением при них имен П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова и даже И. И. Канаева (несмотря на его прямое свидетельство об авторстве Бахтина; но должно быть сохранено единство ситуации во всех этих случаях): имена эти составляют часть их текста³³.

Что же касается бахтинского качества этих текстов, то, помимо анализов и свидетельств, оно ощущается непосредственно, насколько я знаю, не только мною. «Как кусок прозы Гоголя», сказала об этом Л. С. Мелихова. Это был суверенный ум — так в разговоре в апреле 1975 г. определила Н. А. Волошинова положение Бахтина в их кругу. Суверенный ум и правит на существенном уровне этих текстов. Владычествующая в тексте суверенная мысль — и по этому признаку можно их отличить от других работ «соавторов», лежащих «в иной плоскости» (работ Медведева о Блоке или статей Волошинова на музыкальные темы).

Известное письмо Б. Пастернака П. Медведеву от 20.VIII.1929 выразительно именно как реакция на калибр ума. «Я не знал, что вы скрываете в себе такого философа». Так Пастернак ненароком высказался по проблеме авторства книги. Уловил он и внутренний конфликт теоретического ядра с марксистским облачением: «С трудом представляю себе, чтобы при такой методологической содержательности вас признали правоверным марксистом»³⁴.

«— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — И доказательств никаких не требуется... Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем...»

Кажется, это тот случай. Вспоминаются и другие слова: «Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» («Братья Карамазовы»). Мне они представляются эпиграфом к ситуации.

2. Спорное авторство Бахтина, конечно, всех интригует, но это, в конце концов, поверхностная проблема. И в том разговоре это была лишь завязка, продолжение же разговора приняло характер драматический. Бахтин круто оценивал свою эпоху, свою книгу и свои итоги.

То, что он при этом сказал о своем «Достоевском», наводит нас на неясный вопрос о его отношениях с русской религиозной философией XX в. Унаследовав ее проблематику, Бахтин сменил язык философствования. Параллелей между ранними трактатами Бахтина и положениями Бердяева или Карсавина можно собрать немало, но надо установить решающий факт: он отклонился от основного русла русской философии начала века.

В одной из первых западных статей о Бахтине Ю. Кристева дала выразительное, хотя и несколько снисходительное, описание языка его «Достоевского» как гуманистически-расплывчатого «и даже глухо христианского», колеблющегося и скользящего «между документированным стилем тщательного историка литературы и проникающей интуицией как способом чтения текстов; сочинение ни литературное, ни лингвистическое, ни философское, но все это вместе сразу; частые повторения и недостаток точности; постоянные сдвиги значений лингвистических терминов, никогда не определяемых строго...»³⁵ Если у Кристевой это язык недостаточно точный, то для М. Л. Гаспарова — «вызывающе-неточный»³⁶; последнее, по-видимому, к сути дела ближе. Таков он на фоне позитивной научности, предполагаемой как язык филологического исследования. Мне представляется, что раздражение принципиального филолога некорректностью бахтинской философско-литературоведческо-лингвистической смеси было внутренним мотивом гаспаровской инвективы на Бахтина. Но на другом фоне язык его выглядит иначе. На фоне преобладающего стиля вольного размышления в нашей религиозно-философской традиции он кажется более строгим и связанным, более дисциплинированным терминологически и заключающим в себе как бы некое принципиальное самоограничение.

Ю. Кристева расслышала «глухо христианские» оттенки в книге о Достоевском («под сурдинку христианские» — можно более вольно перевести и так: «un langage humaniste, voire sourdement chrétien»), но она не знала еще раннего трактата об авторе и герое, о котором можно

сказать, что это бахтинская теология в форме эстетики или его эстетика, решаемая в теологических терминах. Не знаю, какие есть такому сочетанию философские аналогии. Нота эстетического спасения настойчиво звучит в «Авторе и герое», однако и здесь она звучит как «глухо христианская». Работа все-таки «совершенно светская», как в одном месте автор отметил подчеркнuto и специально; говорится о состоянии человека, требующем молитвы: «Всякий имманентный светско-культурный акт будет здесь недостаточным, плоским. Анализ этого момента выходит за пределы нашей работы, совершенно светской»³⁷.

Но ведь такой оговоркой он дал понять, что она могла бы быть и иной, что она — пограничная, и на наших глазах провел здесь границу. Он дал не религиозную философию, но «феноменологическое описание» фундаментальной межчеловеческой ситуации, которую назвал эстетическим событием. Но язык описания он насытил теологическими понятиями и в событии эстетическом вскрыл его религиозную глубину.

Читая Бахтина, мы догадываемся, что некоторые основные модели христианской философии глубоко запряты в анализе ситуаций, которыми он занимался. Что такое эта его заповедь — «не-алиби в бытии», — как не трансформация притчи о таланте, зарытом в землю, как о нравственном преступлении? Зарыть талант в землю и значит претендовать на алиби в бытии. И это не-алиби в бытии в самом деле звучит у него как заповедь: запрет и долженствование — долженствование реализовать мое единственное место в бытии.

Другой известный тезис, знаменитый бахтинский парадокс о свободе героя у Достоевского, свободе его от автора, причем подчеркнuto, что эта свобода героя не противоречит тому очевидному факту, что этот свободный герой и самая его свобода созданы автором и входят в его замысел, — как заметила Н. К. Бонецкая, этот тезис, вызвавший столько недоумений, есть, собственно, перефразировка вероучительного положения о сотворенной свободе человека³⁸.

Религиозный аспект эстетики Бахтина глубок, но затаен, оттого и глубок, сокровенен как тема неизреченная. Очевидно, не по одним только внешним условиям писания в советское время у Бахтина это так. Затаен, как будто не позволяя нам судить об этом слишком решительно.

Надо принять тот существенный факт, что уже в двух своих ранних интимных трудах, написанных на сокровенном и чистом языке его философии и, по-видимому, свободных от цензурных приспособлений, он уже свернул с пути религиозной философии как магистральной тра-

диции, на фоне которой он начинал. И вся оригинальность Бахтина-мыслителя с этим основным фактом связана, им обусловлена.

Как-то на вопрос об отношении к русской религиозной философии он ответил (25.I.1971): «Увлекался марбургской школой — этим все сказано». Из замечаний в беседах можно было заключить, что новую русскую философию он как-то не очень ценил, она у него проходила больше по разряду «свободного мышительства», чем философии в собственном смысле. Философию же склонен был понимать как «строгую науку».

Когда при первой встрече мы пристали с вопросом «Что читать?», он не назвал нам философов XX века; назвал одно имя — если и философа, то совсем особенного. Он сказал: «Читайте Розанова».

То же примерно, что о русском мышительстве, говорил о европейском экзистенциализме, в котором по отношению к Гуссерлю как источнику видел уже «размен», утрату философской перспективы, «с отходом в сторону свободного мышительства». «Философия захотела быть связанной с современностью», тогда как в строгом смысле она как раз не должна быть близко связана с «жизнью» и тем самым должна давать ей перспективу (3.VI.1971). Согласно афоризму в другой беседе, «философия начинается там, где кончается современность» (29.X.1974).

Впрочем, за подобными оценками вдруг следовало: «Свободное мышительство — с некоторой точки зрения это и более глубоко» (25.I.1971). Такого рода оговорки были очень в стиле М. М. Он ценил оговорку как необходимый корректив, спасающий широту суждения, и владел культурой оговорки. Как-то раз я пришел к нему расстроенный необходимостью передать от «Вопросов литературы», где шла глава его «Хронотоп», просьбу сделать какую-то дежурную оговорку, совсем незначительную, но миссия угнетала меня, и я раздраженно сетовал на вечную нашу советскую нужду в оговорках. «Да, но мысль категорическая, не допускающая оговорки, пожалуй, еще хуже», — возразил он и легко согласился на требуемое редакцией (31.I.1974). Он умел высказываться решительно, но тут же отчасти дезавуировать эту решительность как окончательное суждение смягчающей оговоркой; это был в разговоре его характерный ход. Мог, например, отозваться о формалистах как человеческом и научном тине 20-х годов, что «это была мелочь» (в сущности, так и оценивал их), но на вопросы о каждом в отдельности стал отдавать им должное. «Да, Тынянов был серьезнее других». — «Эйхенбаум?» — «Был человек солидный, самый консервативный из них, агеласт» (10.IV.1974). Не знаю, как это вяжется с тон-

ким юмором Эйхенбаума, о котором вспоминают многие, но кто такой «агеласт» в его устах, это помнит всякий, читавший его «Рабле», плута он предпочитал агеласту; а в то же время «самый консервативный» было характеристикой позитивной. В том же разговоре он Мережковско-го, которого знал по петербургскому религиозно-философскому обществу, куда в 1916 г. его ввел А. В. Карташев, также назвал агеластом.

О русском мышлении есть ядовитые строки в книге «Формальный метод в литературоведении» — там, где речь идет о разных условиях формирования западноевропейского искусствоведческого формализма и нашей формальной школы. Если там направление слагалось в борьбе с философским идеализмом как сильным противником, то «у нас не было сложившегося и упрочившегося идеализма со школой и со строгим методом. Его место занимала идейная публицистика и религиозно-философская критика. Это свободное русское мышление, конечно, не могло сыграть той благотворной роли сдерживающего и углубляющего противника, какую сыграл идеализм по отношению к западному формализму. Слишком легко было отбросить эстетические построения и критические опыты наших самодумов-мыслителей как явно не имеющие отношения к делу»³⁹.

Если и можно отчасти эту характеристику списать на марксистские тенденции книги, то только отчасти, потому что поздний Бахтин говорил почти то же. Кстати будет заметить здесь, чтобы верно учесть все акценты, что очень важно в книге 1928 г. решительное отграничение европейского искусствоведческого формального направления, которое в целом здесь принимается как плодотворное изменение точки зрения на искусство, от опоязовского отечественного формализма. («Это во втором издании Павел Николаевич многое изменил, и очень неудачно», — говорил М. М. 21.XI.1974, называя вторым изданием книгу П. Н. Медведева «Формализм и формалисты» (Л., 1934); это на самом деле другая книга, в которой обильно использован текст книги 1928 г. Но как использован? Так, что полностью обесценен, взятый здесь в оправу марксизма уже не гибкого, а грубого и вульгарного; принципиальные положения книги 1928 г. грубо деформированы, в том числе и разграничение нашего и западноевропейского формализма почти сведено на нет, поскольку и этот последний объявлен «идеалистической реакцией эпохи европейского империализма»⁴⁰. Главное же — целый ряд лучших, теоретически содержательнейших мест книги 1928 г. просто отсутствует в книге 1934 г. — в том числе как раз тех, что отметил своей бурной реакцией в письме самому Медведеву Пастернак.

Обработка текста книги «Формальный метод» в книге «Формализм и формалисты» очень груба и не свидетельствует в пользу единого авторства обеих книг, ибо трудно представить себе, как можно так поступить с собственным текстом.)

Путь Бахтина оттеняется параллельной судьбой А. А. Мейера, продолжавшего в невозможных условиях прямую традицию религиозной философии и на Белбалтлаге и в калязинской ссылке 30-х годов написавшего свои лучшие работы. Имя Мейера я впервые услышал от Бахтина 5.I.1972; они были близко связаны но религиозно-философскому обществу и ленинградским кругам 20-х годов. Строгая религиозность сочеталась у Мейера с убежденной лояльностью, он считал, что не надо вести борьбу с властью и надо чуждаться смешения духовности и политики, рассказывал М. М.; облик Мейера в этом рассказе сближался с той традицией спиритуалов, которую он номинал в связи с романом Булгакова. О политике было тут же сказано, что это сфера, которая «истиной не освещается». «Вместе с Мейером и получили по десять лет (мне заменили на пять)»,— так заключился рассказ (в приговоре коллегии ОГПУ от 22.VII.1929 Бахтин осужден на 5 лет концлагеря⁴¹; Мейера первоначально приговорили к расстрелу).

Пути Бахтина и Мейера параллельны, как и их философии; два пути показательно разные — открытая метафизика Мейера и драматическое действие, совершающееся в более плотной человеческой среде, по-сторонняя онтология с декларативным отказом от метафизики, но теологически подсвеченная с открывающимися метафизическими просветами — Бахтина.

Книга о Достоевском 1929 г. тоже была самоограничением, как и трактат об авторе и герое. Тоже феноменологическое описание романа Достоевского как эстетического объекта, внутренней формы, — не больше того. Я, возражая автору в вышеизложенном разговоре 9.VI.1970, оценивал это самоограничение высоко, автор в своем труде усматривал даже нечто «порочное». Для него его книга возникла «под несвободным небом» и была несвободной.

Я продолжаю думать, что, может быть, несвободные обстоятельства способствовали тому открытию, каким явилась книга «Проблемы творчества Достоевского». Может быть, несвобода прямо философствовать «о главном» позволила совершить поворот проблематики. Есть же там полемический поворот, очевидно не только вынужденный, от традиции философской критики на Достоевского, в самом деле ведь в первой главе он плодотворно рассчитывается с этой традицией. Та по-

следовательность, с которой автор сумел отвлечься от верхнего пласта содержания, от *диалогов* героев и их *идей*, разве не позволила ему расчистить свой предмет (в методологии Бахтина он называется эстетическим объектом) и открыть *диалог* как внутреннюю форму романа и постановку *идеи* в нем? Не благодаря ли этому мы получили от Бахтина не еще одну медитацию на темы Достоевского, а в принципе новый взгляд на его роман? Надо ли об этом жалеть? Однако автор жалел, и что могли значить мои аргументы перед драмой мыслителя, слышавшейся в его сокрушенных словах?

И русскую философию он не очень ценил, и про Достоевского убедительно сказал, как важно увидеть в нем прежде всего художника, «правда, особого типа», а не философа и публициста, и с этой точки зрения написал свою книгу-откровение. Но вот на склоне лет жалел, что не мог в свое время пофилософствовать всласть...

3. Жалел не просто, а с чувством, похожим на покаянное: «Вы, во всяком случае, не предаете. Если вы не утверждаете, то это потому, что вы не уверены». То есть — с нас и спроса нет, нам нечего предавать, а он мог утверждать и не утверждал, а значит, предал. Можно ли как-то иначе понять такие слова?

Покаянные мотивы возникали и в других беседах, причем в неслучайной увязке с темой «чужих» работ. Все же известный цинизм ситуации требовал объяснения, и М. М. объяснял: «Вообще тогда разложение было в полном ходу, царило презрение к нравственным устоям, все это казалось смешно, казалось, что все это рухнуло». — «М. М., и вам тоже?» — «Ммда, отчасти и мне тоже. Мы ведь все предали — родину, культуру». — «А как можно было не предать?» — «Погибнуть. Я тогда же начал писать статью „О непогибших“. Статью ненаучную. Конечно, не кончил и, конечно, потом уничтожил». Все это было сказано с ясным лицом и довольно весело (21.XI.1974).

Так я узнал название еще одной несохранившейся работы Бахтина, которым можно составить список (так, он рассказывал 28.X.1972: «Волновала проблема далеких контекстов — начинал работу несколько раз еще в 20-е годы, но далеко не пошел, только начинал. Не было для такой работы далекого контекста». — «Но вы потом показали для Достоевского далекие контексты?» — «Ну нет...» — «Античные, менишнейные, карнавальные?» — «Ну да, до некоторой степени. Но в очень ограниченной степени. Многие контексты религиозные и философские остались за бортом». Вновь по той же линии претензии к своему «Достоевскому»).

Статья была «ненаучная», видимо, публицистическая; мы таких у Бахтина не знаем. Видимо, созвучная вагиновской «Козлиной песни» — это ведь как раз роман «о непогибших». О трагедии тонкой интеллигенции в те самые годы, которая (трагедия) — «козлиная песнь».

Там же, в разговоре о «разложении в полном ходу», проскользнул и такой мотив появления книги «Формальный метод в литературоведении», как благодарность Павлу Николаевичу за книгу о Достоевском: без него она бы не вышла в издательстве «Прибой», где он имел большое влияние (о том же М. М. говорил и С. Н. Бройтману⁴²). Но эти частные мотивы, как можно видеть, расширились у Бахтина: от объяснений по поводу спорных работ он переходил к характеристикам времени. В разговорах проступала драматическая история его отношений со временем, та история, которую враждебно упростил М. Л. Гаспаров в своем памфлете, когда представил Бахтина как непризванного «неожиданного наследника», «нового читателя» (!), получившего вдруг культуру как «чужое слово», экспроприатора и узурпатора культуры — словом, кем-то вроде Ивана Бездомного (Гаспаров воюет, собственно, с нынешними апологетами, но сегодняшнее раздражение нечисто переносит на самого Бахтина, которому по логике борьбы приходится служить ее «оружием», как Бахтин и назван в первых строках гаспаровской инвективы).

Бахтин ясно сознавал, в какое время он жил. Думаю, что очень неточные слова выбирает В. Н. Турбин, когда говорит, что Бахтин «прощал систему» и вел «диалог с ОГПУ, а впоследствии с КГБ»⁴³. Судя по тому, что я слышал и пытался в этих заметках цитировать, он судил об этих вещах беспощадно. И об эпохе в целом, и о себе в эпохе. Другое дело, что мог судить широко и так описывать действия этой самой системы, рассказывая про арест «на Рождество 1928 г. Арестовывали двое: один неприятный, другой — еврей, очень приятный. Увидел Гегеля по-немецки, с уважением: вы философ? Потом — ДПЗ, камера. Неплохие условия. Разрешали писать. Допросы — редкие, несколько. Следователи — Петров Иван Филиппович, начальник 2-го отделения, и Стромин-Строев. Разговаривали с уважением. Потом их, конечно, ликвидировали. Помню, Тарле мне написал с торжеством: „А знаете, наших-то ликвидировали“. Но я не мог разделить этого торжества» (21.XI.1974).

Конечно, весьма выразителен этот отказ разделить мстительное торжество однодельца, как и способность заметить «очень приятного» гегелеушника и отметить «неплохие условия» в камере, но значит ли это — «прощал» и «вел диалог»? Нет, здесь нужны другие какие-то слова.

(Е. В. Тарле был арестован годом позже и должен был вместе с ак. С. Ф. Платоновым стать главной фигурой готовившегося «дела академиков»⁴⁴. Все дела ленинградской «правой интеллигенции» в конце 20-х — начале 30-х годов вела одна группа следователей, в которой самую видную роль играл А. Р. Стромин: с ним имели дело Мейер, Бахтин, Тарле, Д. С. Лихачев. Уже в должности начальника Саратовского УНКВД Стромин был «ликвидирован» в 1938-м. В бумагах Бахтина сохранилось несколько писем от Е. В. Тарле более позднего времени. 19 августа 1946 г. Тарле писал: «Очень рад был узнать из Вашего письма, что Вы собираетесь со временем снова приняться за Федора Михайловича. Если будете работать не в хронологическом порядке,— разберите „Бобок“. Это замечательнейшая, мефистофельская вещь,— и никто решительно ее не касался,— и поскорее напечатайте, чтобы я успел еще прочесть, раньше чем сам стану материалом для подобных беллетристических произведений. И ведь Достоевский писал это за 6 лет до своей собственной смерти, и уже больной,— и эта вещица никак не увязывается у него ни с чем решительно. Для историка литературы и критика большой простор». Во втором издании книги, вышедшем в 1963 г., Бахтин выполнил пожелание Тарле и разобрал «Бобок», но Тарле это прочесть уже не успел.)

Пафос единственной нам известной ранней печатной, невеликой, написанной проповеднически статьи Бахтина первых пореволюционных лет — «Искусство и ответственность» (1919) — пафос участия. Какую деятельность порождал этот пафос в те годы, о том говорят подшивки газеты «Молот», органа Невельского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов за 1918—1919 гг.⁴⁵ Фиксируются десятки выступлений с докладами, лекциями и на диспутах Бахтина, Л. В. Пумпянского, М. И. Кагана, Б. М. Зубакина; в «музыкальной части» — М. В. Юдина. Диспуты «Бог и социализм», «Искусство и социализм», «О смысле жизни», «О смысле любви», доклады о мировоззрении Леонардо, о Чехове, «Христианство и критика», «Ницше и христианство», «Русский национальный характер в литературе и философии» — всюду Бахтин. «Постановка под открытым небом греческой трагедии Софокла: „Эдип в Колонне“ (так!). К участию привлекались учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500. Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский» («Молот». 1919, 27 мая). Диспут «Бог и социализм» описан подробно (3 дек. 1918): «Прежних защитников религии как своего хорошего куса хлеба — попов, ксендзов и раввинов на этом интересном

диспуте не оказалось ни одного (наверное, совесть заговорила и эти лжеапостолы побоялись перед лицом большого собрания кривить душой). Но место их заняли недалеко ушедшие от них по идее, быть может, их сынки или близкие родственники гр. Помпьянский (так!) и Бахтин (...)

После тов. Дейхмана выступает гражданин Бахтин. Он в своей речи, защищающей этот намордник темноты религию, витал где-то в области поднебесья и выше... Живых примеров из жизни и истории человечества в его речи не было. В известных местах своего слова он признавал и ценил социализм, но только плакал и беспокоился о том, что этот самый социализм совсем не заботится об умерших (не служит панихиды, что ли?) и что, мол, со временем народ не простит этого. Интересно, когда-то он „не простит“ — через сто или больше лет? — Когда народ будет в сто раз просвещенней настоящего! „Не случится этого“, — кто-то ответил Бахтину.

В общем, слушая его слова, можно было подумать, что вот-вот иодыметса-воскреснет вся лежащая и истлевшая в гробах рать и сметет с лица земли всех коммунистов и проводимый ими социализм».

Эпизод из отношений Бахтина с эпохой. Пафос участия и вот такое участие. Противостояние, но и участие. Спасибо красному репортеру-атеисту за его репортаж: не Иван ли это Бездомный невельский пишет о Бахтине? Деятельность широкая устная, от которой осталось мало следов. Деятельность публичная, почти что на площади. Это — Невель и Витебск (1918—1924)⁴⁶. Затем в Ленинграде тоже устная, но непубличная и неофициальная; с площади и открытой аудитории он переходит в домашний кружок, что будет стоить ареста и приговора (их особенно волновало, рассказывал М. М. 21.XI.1974, что в кружках были молодые люди: «просили молодежь не портить»); если и лекции, то в такой нолудомашней обстановке, какая описана в воспоминаниях Р. М. Миркиной, которые читатель найдет на страницах этого же номера журнала⁴⁷ (доклад о Вячеславе Иванове на квартире Юдиной). Затем, минуя райпотребсоюз в Кустанае и неудавшиеся попытки печататься перед войной, — профессорство в Саранске в полной уже неизвестности. Прогрессирующее, период за периодом, сужение поля деятельности и отход не в тень, а почти в литературное и научное небытие.

Но и в 20-е годы он был непубличен и неизвестен. М. Л. Гаспаров, приравняв Бахтина и формалистов как «людей одной культурной формации» (для чего, конечно, есть основания, если только делать это с большим различием между людьми одной культурной формации), не задался вопросом, отчего же вышла та историческая неувязка, что Бахтин тогда не был услышан и признан (формалистов с их громким го-

лосом знали и слышали все), и надо было ждать исторической случайности еще 30 лет? Или, напротив, исторической неслучайности явления Бахтина народу с таким запозданием? Ведь и книга о Достоевском 1929 г. была мало кем тогда прочитана — время шло мимо нее, о чем невнимательная, небрежная рецензия такого автора, как Н. Я. Берковский, говорит еще выразительнее, чем ироработочный «Многоголосый идеализм» в «Литературе и марксизме»; большая статья Луначарского неадекватна по пониманию (иначе все-таки прочитали книгу в эмиграции, чему свидетельством внимательные рецензии П. М. Бицилли и А. Л. Бема, а также значительная ссылка в «Путиях русского богословия» о. Г. В. Флоровского⁴⁸). Не став событием, книга ушла в тень до конца 50-х годов, когда на нее наткнулось наше поколение, с чего начался сюжет явления Бахтина миру.

Спросим себя: много ли сделал Бахтин? Ответ как будто очевиден. Не столь, однако, очевиден, когда мы представим себе, чего он не сделал. На заре нашей гласности (в 1986 г.) С. Аверинцев, говоря о неизданности (тогда еще) П. А. Флоренского, спросил: почему от философа XX века до нас доходят разрозненные фрагменты, как от ионийских досократиков?⁴⁹ Но ведь от Бахтина — разрозненные фрагменты и когда он полностью издан. Оба главных больших философских труда начала 20-х годов — обширные, но фрагменты: или не кончено и брошено («Автор и герой»), или без начала и конца, потому что не дошли, не сохранились. А не сохранились потому, что так хранились: в чулане, среди старья, и М. М. удивился, увидев эти тетрадки, привезенные из Саранска, что они, оказывается, целы. И. И. Канаев, хранивший машинопись статьи 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы...», рассказывал, что при свидании в конце 30-х спросил Бахтина, что с ней делать. Тот махнул рукой: «сжечь». Анекдот о том, как он во время войны скурил машинопись своей сданной в издательство книги о романе воспитания — очень уж была на тонкой папиросной бумаге (рассчитывая при этом на экземпляр, лежащий в издательстве, а он пропал, и книга пропала), — я слышал сам от него. Что за этими анекдотами?

Он сам говорил о незавершенности как стиле своей работы — незавершенности внутренней и внешней. Внутренней — потому что строил системы, не потому, что не мог, а потому, что не хотел, что предмет его в его понимании не подлежал внешней систематизации и систематическому изложению. Как бы не хотел сводить концы с концами своей системы, поскольку в самом предмете они не сходятся. Но и внешней — сам об этом писал: «Но я не хочу превращать недостаток

в добродетель: в работах много внешней незавершенности, незавершенности не самой мысли, а ее выражения и изложения. Иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой»⁵⁰. В самом деле, есть и принципиальный отказ достроить здание и увенчать его куполом, а есть и простая недоговоренность. Он *недоговорил*. Он сделал, это понятно, так много, но он сделал и мало. Свои работы он написал в 20-е и 30-е годы, а в следующие три с половиной десятилетия почти не писал новых больших трудов, а обрабатывал и дописывал написанное прежде (книги о Достоевском и Рабле) или делал лабораторные разработки к предполагавшимся большим исследованиям, которые были обречены не быть написанными. Их заменили эти самые лабораторные разработки («Проблема текста» и т. и.), которые он превратил в особый жанр научного творчества, имеющий и свои бахтинские преимущества перед законченным текстом статейного или трактатного типа. Вновь вспомню М. А. Гаспарова, остроумно уподобившего творчество Бахтина роману в его, Бахтина, понимании (состояние кризисного брожения идей и форм, не сведенных в законченную систему), и «не нужно превращать его в эпос», справедливо заканчивает Гаспаров: не согласовывать принудительно в эпическую гармонию.

В самом деле трудно здесь отделить внутреннее от внешнего, органический стиль мысли от некоей исторической апатии. А, но моим наблюдениям, подобная им владела, в немалой мере парализуя деятельность. Владела, видимо, еще с 20-х годов: уже тогда основные свои труды он начинал и не оканчивал, бросал. Надо видеть рукопись «Автора и героя», в которой выписано заглавие новой главы: «Проблема автора и героя в русской литературе», за которым следуют белые листы, рукопись обрывается. Это он оставил нам. В каком состоянии до нас дошла эта рукопись, я уже упоминал. Когда Вадим Кожинов затеял переиздание «Достоевского», М. М. не верил в успех и удивлялся, что получается. Не сказать, что к этим внешним делам относился он равнодушно, нет, равнодушия не было, но незаинтересованность особого рода была. Во весь этот последний период, когда он воскресал к новой жизни, он сам был как-то внутренне отрешен от этих больших событий, которые совершались как будто сами собой, уже без него, помимо него. И в разговорах проскальзывало, при нараставшей славе, как будто на жизнь свою в целом он смотрел как на неудачу. Ведь не для красного словца были произнесены те слова в разговоре 9.VI.1970, который я пересказывал. Так что итоги жизни, кончавшейся в славе, были и трагическими.

Стихотворение Константина Вагинова, посвященное Бахтину (его нетрудно найти в вагиновском сборнике «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931), недавно переизданном, но я позволю себе его выписать целиком): «Два пестрых одеяла, Две стареньких подушки, Стоят кровати рядом. А на окне цветочки — Лавр вышиной в мизинец И серый кустик мирта. На узких полках книги, На одеялах люди — Мужчина бледносиний И девочка-жена. В окошко лезут крыши, Заглядывают кошки, С истрепанною шеей От слишком сильных ласк. И дом давно проплеван, Насквозь туберкулезен, И масляная краска Разбитого фасада, Как кожа шелушится. Напротив, из развалин, Как кукиш между бревен Глядит бордовый клевер, И головой кивает, И кажет свой трилистник, И ходят пионеры, Наигрывая марш. Мужчины бледносиний И девочка-жена Внезапно пробудились И встали у окна. И, вновь благоухая В державной пустоте, Над ними ветви вьются И листьями шуршат. И вновь она Психеей Склоняется над ним, И вновь они с цветами Гуляют вдоль реки. Дома любовью стонут В прекрасной тишине, И окна все раскрыты Над золотой водой. Пактол ли то стремится? Не Сарды ли стоят? Иль брег александрийский? Иль это римский сад? Но голоса умолкли, И дождик моросит. Теперь они выходят В туманный Ленинград. Но иногда весною Нисходит благодать: И вновь для них не льдины, А лебеди плывут, И месяц освещает Пактолом зимний путь».

Здесь описана комната Бахтиных (какая? первая, на Преображенской, которую они снимали у Канаевых, или вторая, на Знаменской, угол Саперного пер., где его потом арестовывали?). Здесь у них бывали Вагинов с женой, как рассказывала мне Александра Ивановна Вагинова в 70-е годы: М. М. у К. К. не бывал, но К. К. с А. И. приходили к Бахтиным⁵¹. Говорили часами, мужчины отдельно, жены тоже, «М. М. мне (Александре Ивановне) говорил: „Вы похожи на Аноллинаруию Суслову“». Кровать, застеленная пестрым одеялом, просматривается в глубине фотографии середины 20-х годов. В автографе стихотворения, хранящемся в ГПБ, после стиха 6-го названа и такая немаловажная деталь интерьера, не попавшая в печатный текст, видимо, по цензурным причинам: «А на стене святитель, Блюстителю очага» (благодарю В. И. Эрля, сообщившего мне об этом; он же сообщает о заглавии, какое имеет автограф, — «Философ»: под этим титулом Бахтин прототипически отразился в романе «Козлиная песнь»). Святитель — образ Серрафима Саровского, но рассказу М. М. 21.XI.1974, висевший у него над кроватью и изъятый при аресте, но потом ему возвращенный; об-

раз этот сохранился в вещах Бахтина. На этом основании, рассказывал он, ему на следствии инкриминировали причастность к «Серафимову братству» — обществу, в котором участвовали С. А. Аскольдов, И. М. Андреевский, В. Л. Комарович⁵². В Саранске, вспоминает Л. С. Мелихова, М. М. говорил о Серафиме Саровском как своем небесном покровителе. Помнил он и о том, что живет там недалеко от Сарова и Дивеева, и несколько раз заговаривал об употреблении этих святых мест нашей чудовищной современностью: «вы ведь знаете, там делали водородную бомбу».

Так что интерьер бахтинский достоверен в стихотворении Вагинова; но главное — как передано положение Бахтиных, да и Вагинова, в эпохе. Вагинов (это тоже рассказывала Александра Ивановна) сравнивал послереволюционный Петербург с Римом, разрушенным варварами, когда в нем осталось несколько сот человек и по дикому городу бегали волки, но стояли те же дворцы и храмы. И здесь, в стихотворении, — где и когда живут Бахтин с девочкой-женой — на берегах Невы или Пактола? Но потом они выходят в туманный Ленинград. Одно очевидно — они не на авансцене эпохи.

Бахтины 60—70-х годов, которых я знал, были такими же, как в этом стихотворении, и оно замечательно тем, по-моему, что запечатлело некие неизменные черты их положения в современности. И Елена Александровна оставалась той же девочкой женой и в саранской квартире, и в инвалидном доме, и в свой последний вечер 13 декабря 1971 г. в подольской больнице, когда мы с Михаилом Михайловичем пытались разговаривать о лежавшем у него на столе в палате только что вышедшем томе «Лит. наследства» «Неизданный Достоевский», а она умерла той же ночью.

В порядке постскриптума к мемуару: поскольку выше надо было коснуться отношения Бахтина к «гегелианскому духу», то вот еще и такое его высказывание о диалектике в разговоре 17.XI.1971 — оно выразительно не только как философская позиция, но и как характерно бахтинский стиль высказывания: «Диалектика гегелевского типа — ведь это обман. Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дурак-синтез не знает, что в нем снято». Диалектике он противопоставил свой диалог, и запись на эту тему с непочтительным суждением о диалектике еще считалась рискованной в редакции, когда в конце 70-х готовилась к изданию «Эстетика словесного творчества»⁵³. В диалектике был ему антипатичен тот ее безличный монологизм, который он разыграл полемически в лицах в цитированном высказывании. Альфой же и омегой в его картине мира была *персонификация* — персонификация

всякого смысла, который становится словом и обретает *голос и автора*. «Энгельгардт недооценивает глубокий персонализм Достоевского», — написал он в своей книге, и мы не можем недооценивать глубокий персонализм Бахтина. Картина мира, еще не вполне сформировавшаяся в «Авторе и герое»: здесь господствуют пластические образы и оптические позиции: я-автор любовно созерцаю другого-героя, а тот словно не имеет достаточного слова, и автор завершает героя. Когда же в книге о Достоевском доминирующими категориями для описания ситуации автора и героя становятся не оптические позиции, а слово и диалог, сама ситуация изменяется радикально, и герой со своим словом вырастает в суверенную и равноправную фигуру. В последующем персонификация, связанная со словом, становится главным пафосом Бахтина, и он определяет наиболее общий предмет гуманитарных наук как «выразительное и говорящее бытие»⁵⁴. В тексте 1970 г. для «Нового мира» он говорит:

«Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают»⁵⁵.

Вновь бахтинская оговорка, раздвигающая горизонт его мысли. Ибо такова и была наиболее общая тема его размышлений: «выразительное и говорящее бытие» — от Шекспира до кирпичей в руках строителя. Такой картине мира чужда диалектика гегелевского типа, и она была чужда Бахтину.

П р и м е ч а н и я

¹ См.: С. С. Конкин, Л. С. Конкина. Михаил Бахтин. Саранск, 1993. С. 184.

² М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 41—42.

³ В архиве Бахтина сохранились письмо и записка ему от Е. С. Булгаковой, связанные с этой передачей.

⁴ Дружба народов. 1988. № 3. С. 259.

⁵ Mihail *Bahtin* (V. N. Vološinov). Marksizam i filozofija jezika. Beograd, 1980. С. XIV.

⁶ Katerina Clark, Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.; London, 1984. P. 375.

⁷ Gary Saul Morson, Caryl Emerson. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, 1990. P. 103.

- ⁸ Конст. Вагинов. Козлиная песнь / Прим. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. М., 1991. С. 551—552.
- ⁹ Литературное обозрение. 1991. № 9. С. 42.
- ¹⁰ Одна из ряда таких фотографий воспроизведена в т. 93 «Литературного наследства» (М., 1983. С. 707).
- ¹¹ Ю. М. Каган. О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992. № 1. С. 72.
- ¹² См.: К. Чуковский. Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 287—302, 500—501.
- ¹³ М. М. Бахтин и философская культура XX века. Ч. 2. СПб., 1991. С. 37.
- ¹⁴ Звезда. 1926. № 6. С. 258, 259.
- ¹⁵ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 14—15, 56—71.
- ¹⁶ Звезда. 1926. № 6. С. 246.
- ¹⁷ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. С. 3—4.
- ¹⁸ Там же. С. 4.
- ¹⁹ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. С. 162—174.
- ²⁰ Звезда. 1926. № 6. С. 258.
- ²¹ Там же. С. 263—264.
- ²² М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 135—136, 158—159.
- ²³ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. С. 129—130, 181.
- ²⁴ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. 2-е изд. Л.: Прибой, 1930. С. 23—24.
- ²⁵ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 360.
- ²⁶ Восстановлен в воспроизведении фрагмента текста работы в брошюре В. Л. Махлина «Михаил Бахтин: философия поступка» (М., 1990. С. 40—41).
- ²⁷ Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2—3. С. 140.
- ²⁸ G. S. Morson, C. Emerson. P. 111.
- ²⁹ K. Clark, M. Holquist. P. 150.
- ³⁰ Бар. А. И. Дельвиц. Мои воспоминания. М., 1912. Т. 1. С. 158.
- ³¹ K. Clark, M. Holquist. P. 146.
- ³² М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 353.
- ³³ Такое же решение предлагает французский филолог Цветан Тодоров: Tzvetan Todorov. Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. P., 1981. P. 23.
- ³⁴ Литературное наследство. Т. 93. С. 708—709.
- ³⁵ Julia Kristeva. Une poétique ruinée. Предисловие к изд.: Mikhaïl Bakhtine. La poétique de Dostoïevski / Ed. du Seuil. P., 1970. P. 21.
- ³⁶ Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 114.
- ³⁷ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 130.
- ³⁸ Studia Slavica Hung. XXXI. Budapest, 1985. С. 100.

³⁹ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. С. 78.

⁴⁰ П. Медведев. Формализм и формалисты. Л., 1934. С. 38.

⁴¹ См.: Вопр. литературы. 1991. № 3. С. 131—132.

⁴² Хронотоп. Махачкала, 1990. С. 112.

⁴³ Литературная газета. 1991. 8 мая.

⁴⁴ См. примеч. С. Еленина и Ю. Овчинникова (С. Рогинского и А. Добкина) к публикации глав из воспоминаний Н. П. Анциферова // Память: Исторический сборник. Вып. 4. С. 130—135.

⁴⁵ Материал собран Ю. М. Каган и Н. И. Николаевым.

⁴⁶ Об устной активности витебского периода свидетельствуют недавно опубликованные записи И. И. Соллертинского, в них называются темы публичных лекций Бахтина в 1920—1921 гг.: «Нравственный момент в культуре», «О слове», «Новая русская поэзия», «Поэзия Вячеслава Иванова», «Философия Ницше», «Нравственная идея Толстого», «Символизм в новой русской литературе», о средневековой литературе, французской литературе XVIII столетия, циклы лекций о новой философии и эстетике (см.: Л. Михеева. И. И. Соллертинский. Л., 1988. С. 28—29). О ряде витебских выступлений Бахтина идет речь в мемуарах дирижера Г. Я. Юдина; среди них как «самая памятная» выделена лекция о Блоке: состоялась она, по свидетельству мемуариста, еще при жизни поэта, в заключение ее лектором был прочитан «Соловьиный сад» (Г. Я. Юдин. За гранью прошлых дней: Из воспоминаний дирижера. М., 1977. С. 20). Возможно, это была та самая лекция в городской библиотеке, которую вспоминает и Р. М. Миркина (см. след. примеч.).

⁴⁷ Р. М. Миркина. Бахтин, каким я его знала // Новое литературное обозрение. № 2 (1993). С. 65—69.

⁴⁸ Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Paris, 1981. С. 553.

⁴⁹ Сергей Аверинцев. Попытки объясниться. М., 1988. С. 35.

⁵⁰ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 360.

⁵¹ Иное показание самого Бахтина, рассказывающего о доме Вагинова на Екатеринбургском канале: «Я бывал у него много раз...» (Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 192).

⁵² О «Серафимовом братстве» — воспоминания и публикации последнего времени: Д. С. Лихачев. Воспоминания. СПб., 1997. С. 174—180; В. В. Антонов. Братство при Серафима Саровского // Санкт-Петербургские епархиальные ведомости. Вып. 16. 1996. С. 44—49, 93—99.

⁵³ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 352.

⁵⁴ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 8.

⁵⁵ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 332.

СОБЫТИЕ БЫТИЯ

М. М. Бахтин и мы в дни его столетия

Девяностые годы прошлого века — звездное время рождения наших поэтов и филологов. Бонди, Шкловский, Лосев, Тынянов, Виноградов — одно за другим прошли их столетия (и не так заметно прошли — Пумпянский, Оксман, Пропп). Теперь — Бахтин. Словно это была коллективная историческая акция: наша лучшая филологическая наука XX века родилась (физически) в эти несколько лет.

Всех потом суровая эпоха повернула, но, кажется, двое имели бы особые основания продолжить вместе с поэтом: «Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она». Филологам-философам, Лосеву и Бахтину, подменили жизнь, она потекла у них «мимо другого». На склоне дней Бахтин рассказывал В. Д. Дувакину, что «раньше кого бы то ни было в России», еще в юности, прочитал Киркегора¹, в ранней работе об авторе и герое он на него ссылался, — между тем как Лев Шестов в эмиграции впервые слышит это имя от Бубера в 1928 году: «Я вынужден был признаться, что не знаю его, его имя совершенно неизвестно в России (...) Даже Бердяев, который читал все, его не знает»². Но работа об авторе и герое была последним опытом прямого философствования у двадцатипятилетнего автора, и обретена она была полвека спустя в чулане, в подвале его саранского дома, свет же увидела через четыре года после него. В поименованной плеяде не было никого, кто был бы так неизвестен под семьдесят лет, как был Бахтин в 1963-м, когда так круто повернулась его судьба. Был он к этому времени автором пяти опубликованных за собственным именем работ — одной порядком забытой книги и четырех статей, из которых первая — двухстраничная реплика на большую тему («Искусство и ответственность», 1919) — была, похоже, забыта им самим, никогда ее не вспоминая даже в ответ на прямые вопросы («М. М., что

же было еще у вас напечатано?»), и после него уже была раскопана Ю. М. Гельперным на газетных страницах провинциального Невеля, а последняя называлась «Опыт изучения спроса колхозников» («Советская торговля», 1934, № 3) и обобщала деятельность ссыльного экономиста Кустанайского райпотребсоюза (эту статью как раз охотно автор вспоминал). В чемодане же в том самом чулане слеживались, желтели и разрушались листы его эстетики, философии поступка и теории романа: как это все потом являлось на свет, он уже не увидел.

1963-й стал годом прорыва, и все по щучьему велению переменялось. Состоялось второе рождение обновленной, но старой книги — и она была принята новым временем так, как в свое время ее не приняло то, «свое», время. Состоялась счастливая встреча старого автора с новым временем.

Это было событие историческое — на повороте нашей советской истории. Поворот его сделал возможным, и оно же было свидетельством о повороте. Ведь недаром же эта одновременность с явлением «Одного дня Ивана Денисовича» — недавно об этом вспомнила И. Роднянская³. Но исторические события имеют свою внутреннюю человеческую личную сторону и свое дифференциальное исчисление — видеть их так научил нас автор «Войны и мира». В настоящем случае я был свидетелем этой художественности истории и даже отчасти ее невольным участником. Встреча с новым временем оказалась встречей с нашим поколением, только что вышедшим из XX съезда и своей комсомольско-марксистской невинности. Тогда-то мы и наткнулись на старую книгу о Достоевском, которая нас поразила. И тогда история избрала Вадима Кожинова. Видно, оглядываясь назад, что это была та *встреча* в значительном смысле, которую сам Бахтин теоретически описал как универсальнейший «хронотоп». Для нас это стало очень большим событием в жизни, но оказалось, что это стало событием и для него.

В одном из архивных бахтинских текстов, по-видимому начала 40-х годов, записано так: «Неожиданность и непредвидимость правды. Не ждать добра от закономерного и привычного, а только от чуда». Слово он пророчил себе поворот судьбы через двадцать лет. Сколько в нем закономерного и сколько чуда? Или закономерного чуда? Но с наступившим признанием драматизм судьбы Бахтина не остался в прошлом; он стал открываться по-новому, открывается и в судьбе посмертной.

Вскоре уже после смерти его М. Л. Гаспаров заговорил об иронии судьбы Бахтина⁴. Ирония заключалась в признании через столько лет:

он писал для одного времени, а его прочитали в другом. Прочитали, следовательно, неверно и приняли не за того—для Гаспарова это культурологическая аксиома. В другом своем выступлении он заявил, что «душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки». Книга 1929 года тоже чужая для читателя 1963-го. В этом трезвом и безнадежном взгляде есть свой пафос, с резкостью отрицающий вместе с бахтинской идеей диалога культур и самое понятие диалога как такового: «Даже когда разговаривают живые люди, мы сплошь и рядом слышим не диалог, а два нашинкованных монолога»⁵. В свете этого тезиса неприятие Бахтина Гаспаровым очень понятно. Но бесспорен ли тезис—в части как относящейся к диалогу, так и к Пушкину и собаке Каштанке? Можно сослаться на наблюдения столь безупречного лингвиста, как Л. В. Щерба, о том, что «монолог является в значительной мере искусственной языковой формой» и что в омывающих нас потоках речи мы не слышим монологов, «а только отрывочные диалоги»⁶. Но, разумеется, дело не в эмпирических наблюдениях, а в культурологической позиции. Гаспаровская—в отношении к любой прошедшей культуре (к Горацию или Пушкину или литературоведческой книге о Достоевском 20-х годов—все равно) *как к чужому языку*, который нужно учить, как английский или китайский (сравнение все из той же программной статьи в журнале «Новое литературное обозрение»); только такое филологическое понимание всегда чужих культурных языков и возможно (а как М. Л. Гаспаров умеет их читать—все мы знаем). Интересно: Бахтин еще в те самые 20-е под именем Волошинова описывал подобную позицию, правда относя ее в отдаленное прошлое,—как «жреческую»: «Первыми филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были ж р е ц ы. История не знает ни одного исторического народа, священное, писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану. Разгадывать тайну священных слов и было задачей жрецов-филологов»⁷.

Культурологию Бахтина Гаспаров назвал «неоправданно оптимистической»; в самом деле, в ней есть черты классического прекраснодушия, верящего в культуру (и литературу) как не только язык, но и смысл, имеющий свойство расти во времени, и признающего историческую дистанцию положительной силой, способной освобождать этот смысл из плена его эпохи, его современности. Так четверть века тому назад писал Бахтин в тот самый журнал, куда нынче и я пишу этот текст о нем, и я помню, как в начале 1971 года М. Б. Храпченко указал

мне на эти строки письма Бахтина в «Новый мир»: «Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из плена...»⁸ Я пришел в кабинет академика-секретаря хлопотать о новом переиздании книги о Достоевском, и он, десятилетием раньше поддавшийся на участие в выпускании из бутылки бахтинского джинна, теперь отказал, и его аргументом было это самое место из новомирского интервью: «Вы понимаете, что здесь сказано? Что и наш советский писатель — пленник своей эпохи». Третье издание «Проблем поэтики Достоевского» вышло в 1972 году, обойдясь без помощи академика.

Похоже, бахтинская культурология имеет отношение к собственной его литературной судьбе. Успех его книги в 60-е годы был лишь большим запозданием и сплошной аберрацией, по Гаспарову, или освобождением из плена той его современности 20-х годов? Книга тогда очень точно вышла в 1929-м — году великого перелома, когда ее автор уже полгода как был арестован. Книга была постсимволистским прочтением Достоевского на фоне его прочтения в символизме. Автор одним из первых в России узнал Киркегора, но время памяти о символизме и Киркегоре было на излете в год выхода книги. Время шло мимо нее, она оказалась несвоевременной и не стала событием; она не была прочитана (в эмиграции была прочитана лучше: рецензии П. М. Бицилли, А. Л. Бема, значительная ссылка в «Путиях русского богословия» о. Г. Флоровского).

Читательница начала 60-х вспоминает сегодня, что без Бахтина бы не заметила этих слов Аглаи в «Идиоте»: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо». «А прочтя их в контексте бахтинской книги, я вспоминаю эти слова, эту мысль едва ли не каждый день» (И. Роднянская). Другой читатель того же времени вспомнил евангельского благоразумного разбойника по поводу главного утверждения книги о том, что никто не может сказать обо мне последнего слова, кроме меня самого, пока я жив (Г. Гачев⁹). Мы открывали в книге значения, которые переставали звучать — и надолго — в конце 20-х годов и начинали вновь вспоминаться в 60-е, начинало к ним открываться «чуткое ухо», как сказал бы Бахтин. Книга, несвоевременная в свое время, приходилась ко времени в иное, новое время. Теперь она стала событием — и мы знаем каким.

(Попутное замечание — о категории «правды» в бахтинском контексте: она уже дважды встретилась нам на пути изложения — и по-разному очень. «Правда» у Бахтина раздвоена и полярно разная «правда»

оценена — что выражается в двух эпитетах, встречающихся в архивных текстах, один из которых уже цитировался: о «непредвидимой» правде, какую, возможно, и Бог не скоро скажет, правде-чуде — это он принимал. Но резко высказывался о правде-силе, «тоталитарной правде» — есть у него такое понятие — и в разговорах любил повторять, что правда и сила несовместимы, правда не может торжествовать, всегда существует в смиренном облике.)

Помню, что сказал Михаил Михайлович в ответ на просьбу, которую я передал от А. М. Кузнецова после смерти М. В. Юдиной, бывшей М. М. близким другом с молодости, — написать воспоминания для памятной книги о ней. Он ответил: «Мария Вениаминовна была человеком неофициальным, и никакие официальные воспоминания о ней невозможны». Официальные — то есть для печати. Но он хотел сказать этим словом и что-то еще. Юдина в его глазах принадлежала к скрытому, потаенному пласту культуры, к какому принадлежал и он сам. Юдина, Пумпянский, М. И. Каган, А. А. Мейер, Вагинов — все они, составлявшие близкий и тесный круг Бахтина в 20-е годы, были людьми неофициальными в этом смысле и попросту малоизвестными. Это была подводная жизнь культурной эпохи, почти не имевшая выхода на ее бурлящую поверхность. На авансцене современности эти люди не были, и лишь в последнее время их имена становятся в общем мнении именами высокого ранга. Контраст им в этом отношении составляли знаменитые формалисты, чья деятельность была публичной и громкой, и они принадлежали этому времени полновесно, это было их время. Их деятельность тоже была пресечена, но она успела пройти свой цикл. В беседах с Дувакиным Бахтин подчеркивает, что принадлежал к другому кругу и даже с ними не соприкасался. Собственная его работа в 20-е годы была непубличной в принципе: тихая деятельность в домашних кружках, но именно она стоила ему ареста и приговора. О Викторе Шкловском Нина Петровская, брюсовская «Рената» и героиня «Некрополя» Ходасевича, сказала в 1923 году (в рецензии на его «Сентиментальное путешествие»): «... всегда самой судьбой в авангардах»¹⁰. Бахтин в те же годы самой судьбой в арьергардах. Категорию судьбы мы вправе здесь понимать по Г. О. Винокуру (столетие — через год) — как «теоретическое начало в истории личной жизни»¹¹. Это теоретическое начало в виде судьбы, возможно, глубже, чем мы понимаем, определяло противостояние Бахтина и ОПОЯЗа в те годы.

«Теоретическое начало» в союзе с ходом истории (и с ним сливаясь, как это бывает на столь значительных путях, каким была биография

Бахтина), по-видимому, сработало и тридцать лет спустя, и участники события стали его орудиями, как ни странно, включая отчасти и самого героя. В истории «эпифании» Бахтина читается классический очерк судьбы: он, собственно, сам ничего не делал и был, по моим, во всяком случае, впечатлениям, как-то странно внутренне отрешен от происходивших больших событий, совершавшихся словно бы сами собой, уже без него, помимо него. Он все сделал раньше — написал свои книги, долго ждавшие своего часа и, когда тот пришел, начавшие завоевывать мир. Но в самом деле эта осуществившаяся судьба обнаружила и свою иронию. Она занесла мыслителя в такие авангарды, в каких он бы вряд ли хотел и предполагал оказаться. В начале 70-х он усмехался, читая французскую критику на только что там появившиеся переводы двух его книг: получалось, что идеи свободы героя от автора и карнавальной антиавторитарности очень созвучны их студенческой революции. Затем на Западе прочитали Волошинова с Медведевым и с удовольствием констатировали марксистский период в эволюции Бахтина. В отечестве он был объявлен прародителем нынешней семиотики, а на Западе образ его пошел перелицовываться соответственно их методологическим революциям. Все это шло, и продолжает идти, уже без него. И наступившее столетие обязывает взглянуть на, выражаясь канонизированной в так называемое застойное время формулой, «предварительные итоги», включая судьбу посмертную.

Что открывается в этих итогах? Бахтин — в авангарде, литература о нем уже необъятна, но где продолжатели его дела? Не бахтинисты, имя которым уже легион, а те, кто продумывает за ним его мысли и представляет его традицию, его направление, его школу в литературной теории? Решусь назвать у нас два имени — Владимира Федорова и Вардана Айрапетяна¹²: оба самостоятельно и занятно, каждый по-своему, продумывают бахтинские идеи о слове. Но школы Бахтина в теории литературы нет. Как и в литературе о Достоевском: знаменитая книга произвела переворот в мире мысли, но она оказалась не очень нужна нашей армии «достоевсковедов». Направления в изучении Достоевского она не породила, как и в целом школы в литературоведении Бахтин не породил, но породил, к сожалению, бахтиноведение. И сегодня мы должны констатировать странный разрыв между этой новой дисциплиной, бурно разросшейся (вначале на Западе и в Америке, а теперь и у нас) и обособившейся на манер особой секты в науке, и реальными плодами действия его мысли в живом литературоведении (впрочем, этого слова он не любил).

Вероятно, этому парадоксу есть объяснение в природе бахтинской мысли. Вероятно, к созданию школы она не была предназначена. Вероятно, школы в нашем деле образуются вокруг более четкого и компактного круга идей попроще, прошу прощения за это слово. Не избежать тут вспомнить самую ярко оформленную школу в истории нашей науки, с которой в такой неслучайной тяжбе оказалась бахтинская филология (тяжбе, впрочем, больше односторонней, поскольку корифей ОПОЯЗа книги «Проблемы творчества Достоевского» просто тогда не заметили: реагиовавшего на нее Виноградова все же нельзя причислить к школе, а Шкловский реагировал — в книге «За и против» — спустя почти тридцать лет), — формальную школу. Год назад по поводу тоже столетия (Ю. Н. Тынянова) Вл. Новиков высказался, что опоязовская модель «материал и прием» — это главное эстетическое открытие со времен «Поэтики» Аристотеля или — счел автор нужным ввести еще один вселенский масштаб — за все двадцать веков «христианской культурной эры»¹³. С утверждением столь страстным бессмысленно спорить, потому что все мы знаем от Гоголя, «что значит внутреннее убеждение». Единственно можно спросить: к чему опоязовскому открытию «христианский» контекст? Ощущаемая с неловкостью неуместность эпитета роняет, мне кажется, пафос этого утверждения. Но в самом деле было такое открытие — «материал и прием» — как найденный ключ, простая отмычка к тайне искусства. Как Вл. Новиков говорит, на пальцах: «вот сено, вот солома — вот материал, вот прием». Не обсуждая сейчас открытие по существу (теоретически его обсудил Бахтин под именем Медведева на с. 143—161 книги «Формальный метод в литературоведении», заключив, что поэтическая конструкция с точки зрения этого открытия сводится «к голой периферии, к внешней плоскости произведения»), признаем, что да, оно отличалось той простотой, которая словно бы открывает глаза на предмет и обладает (вновь цитируем Вл. Новикова) «максимальной разъясняющей силой». Вокруг такого открытия могла сложиться школа — объединение ярких личностей в целеустремленную группу.

Круг Бахтина в те годы, уже поминавшийся, не представлял собой подобной группы. Тоже сильные личности объединялись общими философскими интересами, но не научным методом. Коллективной деятельности группы не было — все шло по своим путям (пресловутые «спорные тексты» Волошинова, Медведева и Канаева невозможно считать плодом коллективной работы группы). Центральная же фигура генерировала проблемы, но не дала упрощающих идей и прикладного метода.

Что же вместо этого дал Бахтин? Он открыл довольно обширный проблемный мир, материк проблем, который можно и впрямь помыслить географически — как новые земли на карте гуманитарной мысли. Таково, например, *чужое слово*. Что проще и очевиднее этого факта? И, однако, это почти колумбово открытие в филологии Бахтина. «Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову...»¹⁴ *С точки зрения*: колумбово открытие как эффект *точки зрения*, меняющей соотношения в том же, кажется, мире. На языке Канта это называлось коперниканским переворотом, и Бахтин по крайней мере дважды пользовался этим словом Канта — один раз по отношению к нему самому, важнейшему для него философу («Мы забыли коперниканское деяние Канта»¹⁵), а другой раз, как все помнят, — к Достоевскому, у которого в первых уже вещах «весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, не-гоголевского материала почти не было привнесено Достоевским»¹⁶. Так и мир слова стал выглядеть по-новому у Бахтина. А за миром слова — мир других людей, тоже ведь очень простая реальность, но он как будто невероятно возрос в значении и объеме: «...о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища, только его знает, помнит и воссоздает продуктивная память...»¹⁷ Поэзия этих строк на другом полюсе его мысли смыкается с точной и суховатой классификацией типов прозаического слова, изображенной памятной всем читавшим графической схемой; на языке поэтической философии и скрупулезной типологии то же самое: совершенно особое, исключительное философское и филологическое внимание к смысловому весу в нашей жизни *другого человека* и его *чужого слова*.

В одной беседе (28 октября 1972 года) М. М., говоря о классиках европейского искусствознания рубежа XIX—XX веков, в сравнении с нашими искусствоведами, даже лучшими, заметил: «Те были проблемны с начала и до конца». Самого знаменитого, Вёльфлина, при этом не назвал, на вопрос же о нем отозвался, что он «полегче. У него концепция». Проблемность он явно предпочитал концепции: «Например, концепция барокко у Вёльфлина и проблема готики у Воррингера». Различие же понимал в соответствии с внутренней формой греческого «проблема», как ее недавно исследовал В. Н. Топоров: выступание вперед, торчание наружу¹⁸. Очевидно, «концепция» для него заключала нечто от сглаживания этих острых значений, то, что он называл (всегда несочувственно) «сведением концов с концами». Сам он к это-

му не стремился, и его главные книги «торчат» как проблемы, не приведенные к наглядному единству. Как ни стараются за него бахтинисты свести концы с концами, противоречия между «Автором и героем» и «Достоевским» и между последним и «Рабле» не случайно бросаются нам в глаза и должны быть признаны самой глубокой характеристикой творчества Бахтина. Он создал свой полифонический роман, и «не нужно превращать его в эпос» (М. Л. Гаспаров). Книги о Достоевском и о Рабле составляют единый проблемный мир по принципу дополтельности: видно, недаром их автор ссылался то на теорию относительности, то на квантовую физику, ибо мысль его состояла в неповерхностном родстве с философско-научными универсалиями нашего века.

Я — читатель Бахтина, и есть у меня в его сочинениях любимые места. Например: «Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз»¹⁹. В красоте этой фразы — мировоззренческий стиль Бахтина. Стиль «художника в науке» — это слово о герое «Хозяйки» он охотно выписывал в своей книге. Обширный труд об авторе и герое весь об этом — как двое глядят друг на друга. Элементарное, но очень сложное *событие бытия*. Двое — минимум события и минимум бытия; бытия, в котором они могли бы слиться, монологического, так сказать, бытия не знает Бахтин. Не бытие, а событие бытия — его категория. «Я нахожусь в бытии, как в событии...»²⁰ Событие — категория сюжетная, художественная. В нашей фразе это скульптурная группа, объем, живая *архитектоника* (будучи озвучена, эта группа даст диалог; в «Авторе и герое» она еще не озвучена). Событие, состоящее в отражении мира в зрачках наших глаз.

Пусть читатель позволит лучше пройти по некоторым любимым местам у Бахтина, чем пытаться обозреть его мир. Вот еще: «Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия»²¹.

Человек у зеркала — эта тема проходит через всего Бахтина, и большей частью речь идет о самообмане самосознания, какой ситуация эта содержит в себе: «Из моих глаз глядят чужие глаза»²². Ситуация, замутняющая «оптическую чистоту бытия»²³ и чреватая явлением двойника. Но «зеркало абсолютного сочувствия» — это ведь что-то иное. Сочувствие нам дается как благодать, так нам сказано; и не это ли происходит у Бахтина с его презумпцией *абсолютного сочувствия* («абсолютный» эпитет в его афоризме — главное слово)? Тютчевское четверостишие — о чем оно, как не о благодатной зеркальности бытия, той, в которой угол падения не равен углу отражения (который нам не да-

но предугадать)? В произведении Достоевского, на котором особенно (как и на «Двойнике») задерживался Бахтин, есть, кажется, и то и другое зеркало. Человек из подполья у зеркала—это крайний случай одержимости чужим взглядом и оценкой. Но вот что случилось с ним:

«А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив».

Она поняла его, минуя сразу все его безобразные оболочки: чем не зеркало абсолютного сочувствия? Но—*абсолютного*, проходящего сразу мимо всего неприятного и противного к скрываемому ядру души, в самом деле—иному и лучшему.

Книга о Достоевском о том написана, как человек нуждается в признании его другим человеком. Это наша человеческая, «слишком человеческая» потребность—но творчество Достоевского, по Бахтину, представляет собой ее оправдание. Святой Акакий Акакиевич «на себя почти никогда не глядел и даже брился без зеркала». Достоевский начал с того, что заставил Макара Девушкина созерцать свою наружность в зеркале, и это стало началом всего—деформаций и тупиков, но и проникновений и взлетов самосознания. Другого, конечно, качества святости, чем герой «Шинели», искал для себя и своих героев Толстой. Как мне не бояться людей и их суда, не зависеть от их похвалы, не нуждаться в признании? У Толстого это решается одиноким путем ухода—но решается ли? «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог». Это итог «Отца Сергия». Отец Сергей ушел от людей до растворения в безвестности безымянного существования. Но в радости, которую он испытывает, когда потерявшим имя странником на большой дороге принимает подаяние и слышит разговор господ о нем по-французски, *который он понимает*,—в радости этой не может не быть опять шевеления гордости если не самого героя, то автора за героя, Толстого, так мощно выписавшего его безмерное превосходство, его величие в эту минуту. Так есть ли куда уйти от оценки людей, пусть в виде самооценки или оценки героя автором?

Лидия Яковлевна Гинзбург в одном разговоре высказала афористически то, о чем писала в своих замечательных книгах. Она сказала, что сознавать себя по Достоевскому интереснее, а по Толстому важнее. Я пытался отвечать, что это как сказать и что это дело выбора. Выбором Лидии Яковлевны был Толстой, Бахтина—Достоевский. Можно их принимать и обоих, знаю это не по одному хорошему читателю, тем

не менее типичная ситуация выбора, видимо, возникает недаром и у читателей тоже столь сильных. Бахтин бывал к Толстому несправедлив, оттого что не был к чему-то главному в нем расположен. Это главное он сформулировал за Толстого так: «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть»²⁴. «Обойтись с самим собой» — формулирует он уже для героев Достоевского, причем для таких героев, как господин Голядкин и человек из подполья. «Обойтись с самим собой» хотят и герои иного, гордого типа — Ставрогин, Иван Карамазов. Обойтись без признания, без *утверждения* другим человеком, какое подарила Лиза подпольному герою, приняв его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. «Обойтись» так — как будто значит обойтись без чужого мнения, взгляда, оценки, и разве не хорошо обойтись без этих малопрятных вещей, без зависимости от них? Но как бы не потерять вместе с этим и что-то необходимое и дорогое, отвечают Достоевский — Бахтин. Не потерять бы и зеркала абсолютного сочувствия, которое нам дается как благодать в ответ на нашу заинтересованность во мнении, взгляде, оценке. В такой заинтересованности, нужде в другом человеке — наша слабость и зависимость, но и шанс на проникновения и прорывы. Достоевский знал толк в таких вещах и без своего разбирательства в неприятных амбициях не пришел бы к своим духовным сияниям. Он не сказал бы, как Толстой, что чем меньше значит мнение людей, тем ближе Бог. «Толстой всю жизнь искал Бога, как ищет его язычник, природный человек», — писал Н. Бердяев — Достоевского мучила тема о человеке, он не был теолог, он был антрополог. «По истине, вопрос о Боге — человеческий вопрос. Вопрос же о человеке — божественный вопрос, и, быть может, тайна Божья лучше раскрывается через тайну человеческую, чем через природное обращение к Богу вне человека»²⁵. И Бахтин не теолог, он антрополог и глубочайшую тайну просматривает сквозь «событие» отношения одного человека к другому; а событие это, как он формулирует, — в «абсолютной нужде» одного человека в другом (а это последнее слово у Бахтина тяготеет, как и слово «автор», к повышенному статусу и заглавной букве, которая и прорывается в «Авторе и герое»: «отпущение и благодать нисходят от Автора») ²⁶.

О любви как силе художественной — еще одно дорогое место у Бахтина, и он здесь снова поэт. «Только любовь», — повторяет он, ритмируя кусок своей философской прозы: только любовь способна «удержать и закрепить» многообразие бытия, «не растеряв и не рассеяв его,

не оставив только голый остов основных линий и смысловых моментов (...) Равнодушная или неприязненная реакция есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его. Сама биологическая функция равнодушия есть освобождение нас от многообразия бытия, отвлечение от практически не существенного для нас, как бы экономия, сбережение его от рассеяния в многообразии. Такова же и функция забвения.

Безлюбовь, равнодушие никогда не разовьют достаточно силы, чтобы *напряжено замедлить* над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его»²⁷.

«...привожу подробности / жизнь подробна / промедление жизни подобно...» Жизни, не смерти! Так, того не ведая, вторит нравственной философии семидесятилетней давности поэт наших дней — Людмила Петрушевская в ее волшебном «Карамзине». Но на эту тему — «жизнь подробна» — есть стихотворение-источник, синхронное безвестной тогда философии Бахтина.

«...Кому ничто не мелко, / Кто погружен в отделку / Кленового листа...» Случайность ли, что два эти текста, философский и поэтический, возникли одновременно (на границе 10—20-х годов)? Не рождены ли они единым жизненным порывом (*élan vital*, поминаемым в той самой философии поступка) мысли, поэзии и истории? За этими текстами — и синхронная у двух авторов (хотя и вполне отдельная) ориентация на философию Марбурга²⁸: за поэзией философии Бахтина и философией поэзии Пастернака. Главное же — синхронность мировникающего любовного пафоса, поэтически-философского оптимизма, обоснованного более космологически у поэта и более антропологически у мыслителя. Синхронность идеи о детальной разработке мира как действия в нем космически-человеческой, божественной силы любви. «Ты спросишь, кто велит? / — Всесильный бог деталей, / Всесильный бог любви...» Вероятно, «в родстве со всем, что есть» бахтинская мысль была и с научными (о чем выше шла речь), и с поэтическими движениями эпохи.

Но философия поступка осталась тогда невостребованной вплоть до ее посмертного опубликования, и Пастернак ничего о ней не узнал. Он лишь поразился, прочитавши книгу «Формальный метод в литературоведении», и со своей восторженностью писал П. Н. Медvedеву 20 августа 1929 г. (когда Бахтин уже был приговорен к пяти годам Соловков и ждал решения своей судьбы и помощи от Е. П. Пешковой — и

дождался, между тем как Луначарский тем не менее писал о нем похвальную статью): «Я не знал, что вы скрываете в себе такого философа»²⁹. Но невостребованным слишком многое остается и по сей час — например, замечательная бахтинская *теория интонации* как первоначально экзистенциального момента высказывания, определяющего всю его «музыку», выводящего слово за его словесные пределы: «В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью»³⁰. По существу, не востребована и книга о Достоевском, при всей ее неслыханной славе. Здесь — громадное противоречие судьбы Бахтина, заставляющее задуматься в дни его столетия.

Противоречие в размахе признания и невостребованности по существу. В характере использования, превратившего бахтинские идеи и особенно термины в предметы массового культурного потребления, и непрístupности в то же время внутреннего ядра его мысли. В одном разговоре (25 января 1971 года) я спросил М. М., отвечает ли и насколько мыслитель за использование его идей. Речь зашла о возникшей моде не только уже на Ницше, но и на Киркегора. Он сказал, что Киркегор не отвечает, а Ницше все же отвечает, Киркегор, сказал он, не будет вульгаризирован, как Ницше, и не по внешним только причинам, а по самому свойству мысли (тем более Герман Коген, прибавил он, никогда не войдет в моду, он до сих пор очень мало известен во Франции: в разговоре участвовала славистка из Парижа Анни Эпельбуэн).

Этот ответ заставляет подумать, что как-то и сам Бахтин за судьбу своего наследия отвечает. Но за что? неужто за этот вульгарный бахтинизм, что расцвел вокруг его имени? за то, что так подставилась его мысль под успех? Он, не искавший успеха и в максимальной степени в работе своей его не планировавший? А когда пришел успех, он переживал его незаинтересованно и отрешенно — это нам привелось наблюдать, — и в разговорах проскальзывало, при нарастающей славе, как будто на жизнь свою в целом смотрел как на неудачу. Я уже рассказывал в печати³¹, как в разговоре 9 июня 1970 года он судил себя за то, что «не утверждал». В том числе и в книге о Достоевском, в которой он «вилял — туда и обратно». И вообще, «все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве, под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно», сказал он, включив сюда и своего «Достоевского». А про нас, своих новых знакомых и не совсем еще старых тогда филологов, отозвался с сомнительным одобрением: «Вы, во всяком случае, не предаете. Если вы не утверждаете, то это по-

тому, что вы не уверены. А я вилял —туда и обратно». То есть —с нас и спроса нет, он же мог утверждать —и не утверждал, а значит, предал. В другом разговоре (21 ноября 1974) он рассказал, что писал в 20-е годы статью «О непогибших». «Статью ненаучную. Конечно, не кончил и, конечно, потом уничтожил». «О непогибших», то есть так или иначе «сдавшихся» и «вилявших», к каким относил и себя.

Отвечает ли он за бахтинский масскульт? и за бахтинистскую «индустрию» в науке? Конечно, нет, скажем мы —и будем правы; но все же это будет слишком простой и неполный ответ. Сам ведь он научил нас тому, что значит ответственность за поступок —и за его последствия; и резонно спросила американская переводчица Бахтина и автор работ о нем Кэрл Эмерсон в докладе на недавней московской конференции, говоря о его философии поступка: «Раз уж это со мной случилось, согласен ли я подписаться под этим?»

Однако надо, во всяком случае, установить тот главный факт, что при всем размахе, с каким оболочки бахтинских текстов пошли в расход и растворились в массовом потреблении, ядро его мысли остается неприступным и довольно таинственным — *непотребляемым*, говоря тем словом, каким он говорил о неотчуждаемом и непотребляемом ядре личности. Таков и язык Бахтина, как будто прежде всего пошедший в расход, нарасхват. Но тогда-то и обнаружилось, что термины Бахтина не работают (или плохо работают) за пределами его текстов и не годятся для общенаучного употребления. Этим он стал поперек семиотическому движению с его утопией охватить все гуманитарные сферы как «знаковые системы» единой терминологией. Язык Бахтина упорно сопротивлялся этой тенденции, он оказался неотчуждаем, как личность. Это принципиальный и в то же время личный язык, совсем не язык направления или школы. Не входя сейчас в его исследование, чего он очень заслуживает, заметим лишь, что он насыщенно метафоричен. Из метафоры происходят такие главные бахтинские понятия, как полифония, но хочется отметить особенно такой его метафорический слой, какой американцы Г. С. Морсон и К. Эмерсон обозначили как бахтинскую «прозаику»³². Обыденные житейские положения становятся метафорами духовнейших состояний. «Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади (...) Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (...) спиной человека он не изобличает его лица»³³. «Объектное слово» (прямая речь героя) — слово, как бы само не знающее, что стало объектом

(внимания, изображения автором),— оно «подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят»³⁴. Примеры таких «прозаических» метафор можно приводить и приводить из Бахтина, и его «прозаика» — это не только его теория прозы, это существенный слой его мысли. Но прозаические, обыденные состояния, служащие материалом его простых метафор,—это ведь прозаически-экзистенциальные состояния. Бахтин и исследовал их (в труде об авторе и герое) отнюдь не метафорически, как переживаемые любым из нас телесные ситуации, заключающие в себе, оказывается, немалую тайну: вспомним просто глядящих друг на друга двоих. В виде ли этого простейшего события или сложного события романа Достоевского—это то же событие нашего бытия. Мир Бахтина экзистенциален насквозь — «от тела до слова»³⁵.

«В родстве со всем, что есть» бахтинской мысли — это и ключевые метафоры его языка. Он заимствует термины из других языков — другого искусства или другой науки — и так получают «полифония» и «хронотоп». Он представляет нам эти термины как метафоры, но с интересными оговорками. Оговорка сначала к термину — полифония у Достоевского это не более, «чем простая метафора», — но в другом случае следует оговорка к оговорке — к «хронотопу», переносимому в филологию из естественных и точных наук: «мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (*почти, но не совсем*)...»³⁶ То же, очевидно, мог бы он сказать и о «полифонии»: «почти, но не совсем». Бахтинская культура оговорки в действии — мы о ней говорили в другой статье («Об одном разговоре и вокруг него»). А еще в одном рукописном тексте, только недавно опубликованном, он, ученый, выступает против *термина* как такового, против его «однотонности»: «В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями»³⁷. Ослабление метафорической силы! Ее-то слово бахтинского языка не хочет утрачивать, даже и превращая метафору в собственный термин. Не хочет утратить гибкой связи «со всем, что есть» и со словом («прозаикой») обычного языка. Одновременно и превращает метафору в термин, и производит «метафоризацию термина»³⁸, хочет «метафорическую силу» за ним сохранить.

Бахтин во многом себя от нас утаил — в особенности в позиции по «последним вопросам». В автокомментарии к своей книге он типологизировал героев Достоевского по этому именно признаку: тип живущих «последней ценностью» и «тип людей, строящих свою жизнь без всякого отношения к высшей ценности: хищники, аморалисты...

Среднего типа людей Достоевский почти не знает»³⁹. «Среднего типа» мыслителем, уж конечно, он не был. Но мировоззренческое ядро свое оставил непроговоренным. Очевидно, не по советским лишь цензурным условиям (хотя и они, конечно, имели место и свои деформации в его мысль внесли), а по мотивам внутренне принципиальным (не позволяя и нам поэтому судить об этом слишком решительно). Уже в двух своих ранних интимных трудах, написанных на сокровенном и чистом языке его философии и, по-видимому, свободных от цензурных приспособлений (они и ждали своего, увы, посмертного для автора часа в том самом саранском подвале, претерпев при этом утрату начал и концов и безнадежно стершихся частей текста), он свернул с магистрального пути русской религиозной философии, и вся оригинальность Бахтина-мыслителя с этим основным фактом связана, им обусловлена. Унаследовав ее проблематику, Бахтин сменил язык философствования, и это была большая смена. Он прошел кантианскую школу самоограничения в последних вопросах и сделал своим философским жанром «феноменологическое описание» того, что он назвал событием бытия. Но язык описания насытил (в «Авторе и герое») теологическими понятиями и в них решал свою эстетику — как ситуацию «эстетического спасения» одного человека другим, героя автором. Эстетика «Автора и героя» — это плотина: заимствую по аналогии эту метафору из статьи Бориса Грифцова о Константине Леонтьеве, поры серебряного века. Там Грифцов описывал леонтьевский эстетический трактат «Анализ, стиль и веяние»: «Леонтьев ограничивается только формальным анализом, все детали которого отчеканены. Но впечатление остается такое, что этот формальный и в своей точности достоверный вывод — только плотина, сдерживающая временно поток дальнейших метафизичнейших вопросов и следствий (...) И как прекрасно это зрелище сдерживаемых следствий, ограничиваемого, но в каждый момент могущего возникнуть метафизического полета»⁴⁰.

Зрелище сдерживаемых следствий — это особое напряжение мысли и ее особая красота. Автор «Автора и героя» специально оговорил о своей работе, что она «совершенно светская». Но тем самым он дал понять, что она могла бы быть и иной; дал почувствовать нескрытую глубину за текстом. Это не религиозная философия — такой Бахтин не писал; это эстетика, но решаемая в теологических терминах; эстетика на границе с религиозной философией — без перехода границы.

Бахтин экзистенциален и прост — вспоминая любимые из него места, хотелось в этом именно убедиться (но нынче надо уже его таким су-

меть рассмотреть сквозь туман современной «бахтинологии»). И он же «темен», как Гераклит (как кто-то недавно о нем пошутил — но только ли пошутил?), протейчен, неуловим. «Ядро» его неуловимо в наши интерпретационные сети. Бахтин — проблема в том самом собственном его, бахтинском, смысле — он так себя поставил (оставил) по отношению к нам — в большей степени, нежели нам оставил «концепцию». Он нас озадачил: Михаил Михайлович задал нам задачу и не дал алиби от нее уклониться; здесь самое время вспомнить еще одну из сильных его метафор, экзистенциальную тоже, завещанную им не только как философский тезис, но как заповедь: *не-алиби в бытии*.

Примечания

¹ Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М.: Прогресс, 1996. С. 36.

² Н. Баранова-Шестова. Жизнь Льва Шестова. Т. II. Р.: La Presse Libre, 1983. С. 12.—Свидетельство несколько удивительное, поскольку Киркегор в русском переводе П. Гапзепа появился еще в конце XIX века («Наслаждение и долг», СПб., 1894), тем не менее свидетельство Шестова таково. Видимо, по каким-то причинам русские публикации Киркегора прошли мимо внимания наших крупнейших философов. Юный Бахтин знакомился с ним по-немецки.

³ Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1994. № 3. С. 19.

⁴ М. А. Гаспаров. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 113.

⁵ М. А. Гаспаров. Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 9.

⁶ Л. В. Щерба. Восточполужицкое наречие. Т. I. Пг., 1915. Приложение. С. 3—4.

⁷ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 75.—Эта жреческая филология, по заключению автора, определила весь путь философии языка, лингвистики, риторики и поэтики на протяжении веков, вплоть до сосюрковского языкознания. Так что сближению весьма современного и авторитетного филолога наших дней со столь древней фигурой, может быть, и не следует удивляться.

⁸ Новый мир. 1970. № 11. С. 239.

⁹ Георгий Гачев. Русская дума. М., 1991. С. 108.

¹⁰ Литературное приложение к газ.: Накануне. Берлин, 1923. 25 февраля. № 270. С. 11.

¹¹ Г. Вишокур. Биография и культура. М., 1927. С. 65.

¹² В. Федоров. О природе поэтической реальности. М.: Сов. писатель, 1984; Вардап Айрапетян. Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992.

¹³ Новый мир. 1994. № 10. С. 223.

- ¹⁴ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 267.
- ¹⁵ М. Бахтин. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 86.
- ¹⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 65.
- ¹⁷ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 99.
- ¹⁸ В предисловии к упомянутой выше книге: Вардан Айрапетян. Герменевтические подступы к русскому слову. С. 4.
- ¹⁹ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 22.
- ²⁰ М. М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 235.
- ²¹ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 9.
- ²² Там же. С. 71.
- ²³ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 30.
- ²⁴ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. С. 347.
- ²⁵ Николай Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Р.: YMCA-PRESS, 1968. С. 20—21.
- ²⁶ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 71.
- ²⁷ М. Бахтин. К философии поступка. С. 130.
- ²⁸ См.: В. С. Библер. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 45.
- ²⁹ Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 708.
- ³⁰ В. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 253.
- ³¹ Новое литературное обозрение. 1993. № 2.
- ³² Gary Saul Morson, Caryl Emerson. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, 1990.
- ³³ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. С. 101—102.
- ³⁴ Там же. С. 253.
- ³⁵ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. С. 353.
- ³⁶ М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234—235.
- ³⁷ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. С. 79.
- ³⁸ Александр Садецкий. Открытое слово: Высказывания М. М. Бахтина в свете его металингвистической теории. М.: РГГУ, 1997. С. 101.
- ³⁹ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. С. 353.
- ⁴⁰ Русская мысль. 1913. № 2. С. 62.

«НЕИСКУПЛЕННЫЙ ГЕРОЙ ДОСТОЕВСКОГО»

Это интригующее определение героя Достоевского принадлежит М. М. Бахтину и встречается на одной из страниц его раннего трактата об авторе и герое (далее — *АГ*)¹. Этот обширный и не законченный автором труд возник в годы его пребывания в Витебске (осень 1920 — весна 1924) — и там же он писал работу о Достоевском, скупые сведения о которой содержатся в его письме М. И. Кагану от 18 января 1922 («Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить»²) и в сообщении петроградского еженедельника «Жизнь искусства» от 23—28 августа 1922: «Молодым ученым М. М. Бахтиным написана книга о Достоевском и трактат „Эстетика словесного творчества“». Неизвестно, была ли в самом деле тогда *написана* эта книга (известие могло быть преувеличено), но, несомненно, она интенсивно писалась. Более мы о ней ничего не знаем; в отличие от двух капитальных трудов молодого Бахтина по нравственной философии и философской эстетике («К философии поступка» и *АГ*), рукопись его ранней работы о Достоевском нам неизвестна. Тем не менее, если все же считать, что в начале 20-х годов существовал «нрототекст» (термин Н. И. Николаева) будущей книги 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского» (далее — *ПТД*), можно, видимо, строить предположения о том, каков был его характер, в отличие от *ПТД*. К этому побуждает сам текст книги 1929 г., где различаются разновременные слои: терминология феноменологическая («интенция», «интенциональность») не вполне уживается здесь с социологической фразеологией, отражающей веяния конца 20-х годов (показательно, что оба слоя терминов были устранены, хотя и по разным мотивам, при переработке для второго издания в 1963). Статью 1924 г. о содержании, материале и форме, написанную по заказу журнала «Русский современник», Н. И. Николаев назвал «первым трудом внешней философии Бахтина»³, т. е. написанным для печати, — в отличие от *АГ*, исполненного на

интимном и чистом языке его сокровенной мысли. Видимо, то же можно предполагать о неизвестной нам ранней версии книги о Достоевском, в отличие от *ПТД*, в которых признаки «внешнего» в этом смысле произведения все же заметны. Оттого и заслуживает, чтобы к ней присмотреться, интригующая формула, взятая темой для настоящей заметки,— в ней угадывается сокровенная мысль Бахтина о Достоевском, высказанная в таких словах им единственный раз; более нигде она у Бахтина не повторяется, в том числе и в *ПТД*. Но эта мысль — не единственное упоминание Достоевского в *АГ*; таких здесь немало, и они образуют в контексте этого текста систему; Достоевский присутствует здесь активно, но странно.

В самом деле: из упоминаемых в тексте *АГ* имен Достоевский — на первом месте, но при этом *во всех случаях* он упоминается как пример *отклонения* от развернутой здесь теории автора и героя. Главное слово этой теории — «завершение»: завершение героя автором как «общая формула» теории. Кажется, что *АГ* — это дух классической нормы, что-то вроде даже нормативной эстетики Бахтина — для критической мысли XIX—XX столетий совсем необычный тип; но и кажется также, что острые отклонения от тина интересуют эту теорию особенно, чем и определяется положение в ней Достоевского. Достоевский «не укладывается» (одно из излюбленных выражений в словаре Бахтина: он любил все то, что «не укладывается») в основную теорию и именно этим ей интересен, как бы обозначая собою ее границы. Достоевский здесь присутствует на полях теории, и его положение в *АГ* можно было бы назвать маргинальным, если бы оно не было столь значительным, так что вернее назвать его *альтернативным*.

В качестве альтернативного примера Достоевский в ряде мест *АГ* возникает рядом с *романтизмом*, и в целом обозначенная здесь теоретическая альтернатива сближается с гегелевским по происхождению размежеванием *классического* и *романтического* искусства (у Бахтина — классического и романтического характера: *ЭСТ*, 152—158). Однако альтернативность Достоевского по отношению к общей теории заходит глубже и дальше, и Достоевский для Бахтина уже по ту сторону гегелевской оппозиции классического и романтического. «Кровная» связь Достоевского с европейским романтизмом отмечена в *ПТД*⁴, однако размежевание Достоевского с романтизмом и его утверждение, вослед Вячеславу Иванову, как онтологического реалиста — принципиальный пункт в этой книге (ср. характеристику Достоевского как «одного из величайших романтиков» в известной книге Романо Гвар-

дини, почти одновременной ПТД⁵). И в АГ Достоевский одновременно и составляет параллель романтизму (оба — альтернативные основной — «классической» — теории явления), и размежеван с ним в таких выразительных формулировках, как — *«бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского»* (ЭСТ, 21).

Эта последняя характеристика, в отличие от более прозрачной формулы романтического героя, нуждается в истолковании. Несомненно, она восходит к ранней концепции творчества Достоевского в гипотетическом прототексте; в тексте же АГ она возникает в философских координатах этого труда, исполненного на языке религиозной эстетики; основное действие завершения героя автором здесь отождествляется с религиозным событием искупления, герои являются «спасаемыми и искупаемыми эстетическим спасением» (ЭСТ, 65). Невозможно не прочесть этот тезис на фоне традиции русской религиозной философии начала века; возможно, он включает в себе и конкретные реакции на влиятельные концепции 1910-х годов — в том числе вероятную полемическую реакцию на идею «смысла творчества» в бурно обсуждавшейся книге Н. А. Бердяева (1916). В центре этой книги проблема — *«творчество и искупление»*⁶, — понимаемая как абсолютная антиномия двух разнонаправленных и взаимоисключающих задач религиозной истории человечества, противопоставленных одна другой как положительная задача задаче отрицательной и задача будущего задаче прошлого. Эта антиномия позволила говорить В. Розанову о «манихейском»⁷, а Вяч. Иванову о «футуристическом пафосе»⁸ книги Бердяева. В противоположность тому и другому пафосу, в описании эстетического акта (собственно, ежечасно совершающегося как бы в вечном настоящем отношения одного человека к другому) у Бахтина творчество и искупление — это одна задача: искупление, так понимаемое, и есть «смысл творчества» по Бахтину. На фоне бердяевской «ереси» бахтинское «искупление» даже своеобразно ортодоксально. Звучание этого слова на страницах АГ обусловлено той интуицией *греха*, которая проникает описываемую здесь картину. Речь идет о греховности как «принципиальном» и «имманентном» состоянии бытия-данности, «принципиально греховной» (ЭСТ, 52): «Мы можем сказать, что это имманентное бытию, изнутри его переживаемое грехопадение: оно в тенденции бытия к самодостаточности...» (ЭСТ, 109). Возможно, этой интуицией, проникающей текст АГ, автор был обязан раннему (с юности) чтению Киркегора⁹; своеобразие восприятия этой интуиции Бахтиным — в переводе проблематики христианской философии на язык

эстетических и даже ноэтологических категорий (автор и герой). Или, напротив,—эстетика переводится на язык христианской философии, и отношение автора и художественной формы к герою описывается как «отношение дара к нужде, прощения *gratis* к преступлению, благодати к грешнику» (*ЭСТ*, 80; понятие эстетической благодати совпадает в тексте *АГ* с понятием авторского «избытка видения», напоминая о «преизбыточествующей благодати» новозаветных посланий— *2 Кор.* 9, 14).

Столь своеобразный синтез философских планов и языков имеет в теории автора и героя еще один аспект, вероятно, связанный с филологической специальностью автора теории, филолога-классика, и уроками, воспринятыми от университетского учителя— Ф. Ф. Зелинского. Показательным примером действия закона художественного искупления на страницах *АГ* избран греческий Эдип: Эдип в трагедии является спасенным и «искупленным эстетически» (*ЭСТ*, 65). Эта категория христианской философии в качестве термина философской эстетики Бахтина распространяется, таким образом, на греческую трагедию. Подобное распространение понятий и сближение античного и христианского было излюбленной формой мысли Ф. Ф. Зелинского, в том числе в статье 1914 г. об «Эдипе в Колоне» как «трагедии благодати», статье, открытой провозглашением эллинской религии «настоящим Ветхим Заветом нашего христианства» и заключенной словами: «что только наметил Софокл, то договорило, много веков спустя, христианство»¹⁰. Замечательно: постановкой «под открытым небом» именно этой «греческой трагедии Софокла „Эдип в Колонне“» (так!—цитируем сообщение местной газеты «советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов») будет занят Бахтин в Невеле в 1919 г.: «Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский»¹¹. Теория автора и героя наследовала культурной эпохе, одним из заданий которой был эллинско-христианский синтез, провозвестниками которого были «знатоки Эллады и Греции» И. Ф. Анненский, Вяч. Иванов, Зелинский; с их именами связана и идея третьего, славянского Возрождения¹², пропагандистом которой уже в конце 20-х гг. в эмиграции будет Н. М. Бахтин¹³, филолог-классик и ученик Зелинского тоже, а Михаил Бахтин, его брат, будет вспоминать эту идею в устной лекции о Блоке: «Этого самого полного Возрождения ждали, и ждали, что оно изменит весь мир. К кругу этих идей все так или иначе приобщились»¹⁴. Тенденция к эллинско-христианскому синтезу просматривается и в теории автора и героя, в которой христи-

анские понятия и тона удивительно просто сочетаются с «винкельмановскими»¹⁵, «пластически-живописными», скульптурными характеристиками идеального результата эстетического акта как своего рода «изваяния» человека-героя (*ЭСТ*, 39). «Искушение» в результате дает «изваяние», и присутствие античного идеала формы в теории и сообщает ей *sui generis* нормативный характер, а отклонениями на полях теории и предстают «бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского». А последнему как нормативный пример героя «искупленного» противостоит Эдип. В книге 1929 г. этой скрытой между строками текста *АГ* антитезе будет отвечать несогласие с определением романа Достоевского как романа-трагедии у Вячеслава Иванова; и вообще на проблему «Достоевский и античность», выдвинутую статьей Иванова и книгой своего друга Л. В. Пумпянского (1922), Бахтин ответит в *ПТД* размежеванием внутри этой проблемы (в том числе решительным отмежеванием диалога у Достоевского от платоновского диалога и сближением его по типу с диалогом библейским, в особенности диалогом Иова: *ПТД*, 240).

Точка зрения, выраженная формулой неискупленного героя, уникальна не только в трудах Бахтина, но и во всей литературе о Достоевском, в том числе в обширной философско-религиозной критике XX века. В формуле выговорена особая острота экзистенциального одиночества героя Достоевского, которое станет темой книги *ПТД* и будет подчеркнуто в некоторых ее акцентных местах, особенно на последних страницах (тема эта в значительной мере нейтрализована во второй редакции 1963 г.). Но в определении неискупленности — как богооставленности — выражен такой аспект этой темы, какой останется далее у Бахтина открыто не проговоренным даже и в *ПТД*. В своеобразной эстетической теологии *АГ* завершение как искупление есть *любвиный* акт отношения автора к герою (*ЭСТ*, 80), символизируемый жестом *объятия* (*ЭСТ*, 39). Им человек-герой и оформлен «со всех сторон» как «изваяние». Этого авторского «объятия» лишен неискупленный герой Достоевского, чем и определяется все отличие полифонического романа на фоне «классической» литературы. Автор его, в отличие от эстетически любящего автора *АГ*, приобретает черты «жесточкого таланта» (переосмысление этого эпитета Н. К. Михайловского применительно к теории полифонического романа дано в *ПТД*, 63).

Согласно общей теории в *АГ*, герой как этический субъект есть носитель «смыслового сопротивления» эстетически-завершающей активности автора. Эта последняя так или иначе «парализует» встречную

активность героя, их отношения живописуются как борьба, предполагающая «победу автора». Однако при этом в *АГ* подробно описываются состояния и процессы, «не укладывающиеся» в эстетический акт и ему противостоящие; в этих описаниях предвещаются характеристики «героя у Достоевского» в *ПТД*. Можно сказать, что в теории автора и героя оставлено место для Достоевского, «оставлена вакансия поэта» для будущей теории полифонического романа. По Бахтину, радикальное отличие романа Достоевского — на фоне теории автора и героя — и состоит в том, что герой Достоевского входит в роман, сохраняя свое «упорствующее» содержание и «смысловое сопротивление». Герой в своей упорствующей, «упругой» сущности остается «не преодолен» и «не побежден» эстетически, но тем самым и «не искуплен». Достоевский по Бахтину «не укладывается» в теорию столь радикальным образом, что по поводу этой книги приходит на память известное изречение нашего века о необходимом градусе безумия гениальных научных идей. Автор *ПТД* высказывается об этом в экстремальных формулировках: «Поэтому-то его творчество *не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа*» (*ПТД*, 9). Свой парадокс о свободе героя от автора у Достоевского Бахтин доводит как бы до предела того, что возможно в литературном произведении вообще. Это концепция на грани возможного. Но такая и отвечает, по Бахтину, поэтике Достоевского. Он ее описывает как почти невозможную (как таковая она и вызвала столько недоумений). Достоевский, по Бахтину, — преодоление как бы естественных ограничений нашего опыта и возможностей художественного изображения человека, личности, духа, радикальное расширение этих возможностей и, соответственно, то активное расширение сознания у читателя Достоевского, о каком на одной из страниц уже второго издания книги говорит Бахтин.

Но вся эта исключительность Достоевского связана у Бахтина с понятием некоего большого кризиса в основаниях литературы и культуры. У Бахтина он называется *кризисом авторства*, очерк которого дан в *АГ*, и всегда при этой теме является имя Достоевского. Кризис авторства описан как разрушение основ теории автора и героя: «Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вневходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого)...» (*ЭСТ*, 176). Термины

разрушения и разложения переносятся в *ПТД*, где о художественном задании Достоевского говорится как о задании «разрушить сложившиеся формы» европейского романа, «разложить монологическое единство художественного мира...» Конечно, это в высшей степени творческое разрушение, что очевидно само собой,— тем не менее разрушительные мотивы с особой силой сопровождают картину этого творчества.

У истоков кризиса авторства в европейской культуре стоит романтизм; но ситуация кризиса авторства описывается как *современный момент в культуре* (в бахтинской философии поступка ему соответствует тезис о «кризисе современного поступка»¹⁶); видимо, не случайно дважды в тексте *АГ* при описании кризисных состояний в связке с именем Достоевского следует имя Андрея Белого, а также характеристика Достоевского активно присутствует в устной лекции о Белом конца 20-х годов. Достоевский для Бахтина стоит между романтизмом как предвестием и Белым как последствием, однако в эту последовательность и в этот ряд «не укладывается».

Итак, полифонический роман в эстетике Бахтина имеет кризисное происхождение. Кризисные мотивы акцентированы и во внутреннем его устройстве — прежде всего во всем, что характеризует *героя*. Главный такой мотив — социально-экзистенциальное *одиночество* героя из случайного семейства, выпавшего из вековых устойчивых одновременно жизненных и художественных связей и скреп. Сильнейшим образом этот мотив звучит на последней странице книги, в заключительной фразе ее основного текста (не забудем, что этой последней страницы нет во второй, канонической ныне, редакции 1963 г., где некоторые острые акценты *ПТД* смягчены и нейтрализованы): «Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становится постулатом». К этому драматическому финалу книги надо будет еще возвратиться, а сейчас задержаться на «социально-экзистенциальной», как мы ее обозначили, характеристике ситуации: двойственность такого определения по существу, конечно, верна — и в то же время она включает в себе вопрос, относящийся к методологии книги 1929 г.: что такое бахтинская социология конца 20-х годов и ее участие в книге *ПТД*?

Это гротеск, но гротеск эпохальный: можно ключ к бахтинской социологии искать в его показаниях на допросах в ленинградском ОГПУ. 28 декабря 1928 он свидетельствовал о двух рефератах о Максе Шелере, прочитанных им в домашнем кружке: «Первый реферат был об ис-

поведи. Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным („словом“) то, что стремилось к своему асоциальному внесловесному пределу („грех“) и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека»¹⁷. Если это изложение Шелера, то изложение в своих, бахтинских координатах¹⁸. *Грех и слово* — два предела такой социальной модели: асоциален (и внесловесен) грех, социально слово. Социальное же событие изживания греха через слово — исповедь. Эта тонкая социология духовного события (то, что в позднейшем автокомментарии будет названо «внутренней социальностью», в отличие от «внешней» и «вещной»¹⁹) — что общего она имеет с грубым «внешним» социологизмом эпохи? Однако тень последнего, мы увидим, падает тоже на *ПТД*. Изложение Шелера ближайше соприкасается с направлением этой книги, в которой герой Достоевского понят не как «образ», а как «слово», *исповедь* же есть основное событие этого мира и задача, которая «стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути»²⁰ как та внутренняя форма, изнутри которой, перерастая ее, шел Достоевский к своему роману; поэтому так важны и во многом центральны в *ПТД* монографические разборы не романов, а повестей Достоевского, в которых их внешняя форма еще максимально сближена с внутренней формой исповеди («Двойник», «Записки из подполья», «Кроткая»); они настолько центральны, что В. Л. Комарович в 1934 г. в своем обзоре по-немецки новой литературы о Достоевском упрекал автора *ПТД* в том, что он, собственно, не анализирует романов Достоевского, а лишь выявляет в них традицию старого жанра исповеди: «Наблюдения Бахтина над „Записками из подполья“ и „Кроткой“ во второй главе его книги доказывают лишь то, что Достоевский усвоил своему творчеству традиционные формы литературного жанра исповеди. Правда, у Достоевского эти формы переносятся на структуру его больших романов. Но в каком объеме они там использованы, какие новые и своеобразные функции на них там возложены, — это также не получает объяснения у Бахтина»²¹.

Экзистенциальный мотив в финале *ПТД* был предсказан в *АГ*, на страницах, вводящих тему *хора*. Эту концовку книги: «Для одинокого его собственный голос становится зыбким...» — предвещало такое место в *АГ*: «Петь голос может только в *теплой атмосфере*, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального *звукового неединичества*» (*ЭСТ*, 148). Нарушение этого состояния (выпадение из «хоровой поддержки») описано тут же: «индивидуальное и совершенно одно-

кое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер (...) одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично». Это «или» может быть отнесено к герою Достоевского, самоопределение которого совершается между этими двумя пределами — бесконечной ответственности и (или) цинизма. Итак, герой Достоевского — *одинокий* (его итоговое определение в заключительной фразе книги), и одиночество это может быть понято в большом бахтинском контексте как отпадение от *хора*. За такой картиной вновь встает вопрос о романе-трагедии. И шире — о восприятии и переплавке системы мыслей Вячеслава Иванова в эстетической теории Бахтина. Несомненную связь бахтинской полифонии со статьей Иванова «Две стихии в современном символизме» установил С. Игэта²²; но там у Иванова действует такой субъект, как «полифонический хор» — тогда как в теории полифонического романа нет такого единства. «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия»²³. Эти чеканные фразы открывают путь к бахтинской полифонии — и однако, если присмотреться (и даже как бы прислушаться), обнаруживаются различные не только акценты, но доминанты той и другой идеи²⁴. Доминанта Иванова — «полифонический хор», а символ хора есть «чувственное означенное соборного единомыслия и единодушия»²⁵. У Бахтина *полифония* и *хор* разведены и единства не образуют. Иного, не «соборного» свойства эта полифония. При этом тема хора также звучит в эстетике Бахтина — и несколько прикровенно, но неотлучно она присутствует и в *ПТД*: хор («осанна») предполагается как идеальный предел диалога, «согласно его (Достоевского) основным идеологическим предпосылкам» предполагающего «приобщение голоса героя к хору». Но в романе Достоевского этот идеальный предел не достигается: «Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых» (*ПТД*, 210). Есть, значит, полифония и полифония. В терминах *АГ* голоса героев-протагонистов Достоевского — «голоса вне хора» (*ЭСТ*, 150), лишенные «хоровой поддержки». Голос такого героя несет в себе то свойство одинокого человеческого («слишком человеческого») голоса, о каком было сказано в повести русского писателя XIX века о жизни как раз творца классической музыкальной полифонии: «на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!» (В. Ф. Одоевский, «Себастьян Бах»). Та

же, кажется, печать лежит на «жутком и греховном» одиноком нарушении тишины в бахтинском мире.

Когда «знатоки Эллады и Греции» Бахтин с Пумпянским ставили под открытым небом «греческую трагедию Софокла» в пореволюционном провинциальном Невеле, они, замечает Н. И. Николаев²⁶, осуществляли мечту Вяч. Иванова о стране, покрытой орхестрами: «К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500» — сообщала газета «Молот». Последовавшая история дала практический ответ на эстетическую утопию, в концепции же полифонического романа можно видеть теоретический ответ на нее, снятие хоровой утопии вместе с идеей романа-трагедии по отношению к центральному для обоих мыслителей художнику. Но «голоса вне хора» не дают ни нравственного распада мира, ни художественного распада романа²⁷. В плане нравственном, как сформулировано уже во второй редакции книги, — «Достоевский преодолел солипсизм»²⁸. Такое преодоление как духовное событие в мире Достоевского и совершается средствами полифонии не но Вяч. Иванову. Полифония и контрапункт выступают как *способ организации голосов вне хора в художественную гармонию*, в мир, который «по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир» (ПТД, 49). Полифония, так понятая, дает Бахтину опору для такого утверждения художественной организованности и конструктивного совершенства романа Достоевского, какое достаточно редко в литературе об этом писателе. Ведь кто приводится в параллель Достоевскому? Поэты совершенные — Данте и, что удивительнее, Расин. Сравнение с Расином выглядит парадоксом, говорит Бахтин, настолько различны они содержательно. «Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина» (ПТД, 60).

Но этот художественно точный герой получает со стороны исследователя сложное, двойственное и даже зыбкое объяснение. Двойственность сказывается в колеблющемся (перебойном — можно употребить одно из любимых слов бахтинского словаря) скрещении экзистенциальных и социологических характеристик героя. С одной точки зрения он лишен хоровой поддержки, с другой — социальной опоры. Он «неслиянный», свободный, и «неискупленный», одинокий. Вновь обратимся к концовке книги, немного расширив контекст цитаты: «Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает „мы“, все равно осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким...» «Твердый» голос — монологический, голос полифонического героя — «зыбкий». Этот

вдруг обретающий жесткие очертания социологический анализ здесь, в финале *ПТД*, симптоматично смыкается с социологическим же анализом также в финале другой книги, возникшей в том же 1928 г., когда завершалась книга о Достоевском, — «Марксизм и философия языка» (*МФЯ*). Последняя тоже страница *МФЯ* касается «социальной тенденции» новых сложных процессов в развитии слова (различных форм передачи чужого слова, несобственной прямой речи в особенности; части третьей *МФЯ*, разбирающей эти явления, соответствует классификация «типов прозаического слова» в *ПТД*), и тенденция эта описывается как глубокий кризис «идеологического слова-высказывания», его опасная субъективизация, утрата уверенного, авторитетного, твердого слова, обеспеченного коллективной поддержкой, социальным «мы»: «Во всем этом сказывается поражающая зыбкость и неуверенность идеологического слова»²⁹. Та же самая «зыбкость». Такой вердикт с точки зрения социального «мы» имплицитно критикует оценку описываемых процессов как переходных, кризисных и почти болезненных состояний, однако она ощутимо «не сливается» как с уверенным утверждением философского превосходства полифонического романа и авторской позиции Достоевского, «лежащей выше монологической позиции», в *ПТД*, так и с тонкой оценкой несобственной прямой речи как ценнейшего обогащения возможностей слова в *МФЯ*. Социологическая характеристика героя Достоевского в финале *ПТД* сужается до типичного штампа эпохи, будто взятого напрокат из словаря В. Ф. Переверзева: «Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции...» Однако и это плоское определение, находящееся на крайнем социологическом полюсе методологического спектра *ПТД*, имеет связь с глубокими планами понимания героя Достоевского как бескорыстного человека идеи, героя-идеолога; стоит вспомнить здесь в параллель известную характеристику Г. П. Федотовым (в статье 1926 г.) русской интеллигенции по двум признакам — как «идейной» и «беспочвенной»³⁰.

Но на той же последней странице ситуация героя Достоевского описывается (в соответствии с формулой — «человек в человеке») как очищенная от какой-либо социальной характеристики: «Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, (...) помимо всякого социального коллектива... И общение этого „я“ с другим и с другими происходит прямо на почве последних вопросов...» Это то, что названо здесь «абстрактной социальностью», проявляющейся в мире Достоевского в утопии «общины в миру», создаваемой «из чистого че-

ловческого материала» и объединяющей «но ту сторону существующих социальных форм» (община мальчиков на могиле Илюши как последнее слово художника Достоевского — «маленькая детская церковь», как о ней сказано в устной лекции о Достоевском). Эта утопическая идея писателя изложена как-то лирически исследователем все на той же последней странице, и хотя через несколько строк она увязывается с социальным статусом «разночинной интеллигенции», но ощутимо с ним «не сливается». Человек, непосредственно ощущающий себя в мире как целом, скорее сближается с героем *жития*, которое, согласно его духовно-жанровому определению в *АГ*, «совершается непосредственно в Божием мире» (*ЭСТ*, 161). Как и *исповедь*, *житие* Бахтин рассматривал как сокровенную внутреннюю форму, к какой тяготел, далеко с ней не совпадая, роман Достоевского (как ненаписанное «Житие великого грешника» стало внутренней формой и прототипом последовавших романов). Проблему этого романа он даже склонен был видеть в рамках соотношения двух этих внутренних жанров: «Уже у Достоевского мы видим стремление создать форму жития, но она осталась только исповедью» — говорил он в устной лекции об Андрее Белом, прибавляя, что последний порывался тоже от биографического романа к житию, «к которому, может быть, пришел бы и Достоевский»³¹. И хотя значение житийного слова и «успокоенных житийных тонов» в стиле Достоевского ограничено и локализовано в *ПТД* (что даже вызвало в рецензии А. Л. Бема на книгу упрек в недооценке этого слова³²), проблема эта у Бахтина универсальна для понимания Достоевского: «неискупленный герой Достоевского» это потенциальный герой жития.

Заключительная страница *ПТД* вызывает и на внелитературные размышления. Идея «общины в миру», объединяющей «но ту сторону», могла звучать актуально и остро в общественно-политической ситуации 1920-х годов. Правдоподобно предположить, что идея эта относится к первоначальному слою концепции книги, т. е. еще к прототексту 1922 г. В этом случае можно почувствовать переключку этой идеи с идейным контекстом переломного для отечественной культуры 1921 года — и не только со столетием Достоевского (видимо, давшим материал для концепции, в том числе юбилейными заседаниями в Вольфиле с докладами Пумпянского, В. Б. Шкловского и А. З. Штейнберга и выступлением А. А. Мейера по докладу Штейнберга), но и с пушкинскими вечерами этого года с речами Блока и Ходасевича, с их пафосом духовного сопротивления, связующего (говоря уже словами с

последней страницы ПТД) «по ту сторону существующих социальных форм». В особенности идея духовной мирской общины внутри и «вне рамок» новой социальности откликается знаменитой заключительной фразе речи Ходасевича: «это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке». Так утопия «по Вяч. Иванову» снималась и сменялась утопией «по Ходасевичу». В «надвинувшемся» мраке конца 20-х, когда явилась книга о Достоевском, актуальность идеи как венчающей книгу, ее буквально последнего слова (ее *pointe*), могла лишь стать еще более острой³³.

Примечания

¹ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 21 (далее в ссылках на это издание в тексте — ЭСТ).

² Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992. № 1. С. 72.

³ М. М. Бахтин и философская культура XX века. СПб., 1991. Ч. 2. С. 37.

⁴ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. С. 101.

⁵ Romano *Guardini*. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. München, 1964, S. 27; (первое издание — 1932).

⁶ Н. А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1993. С. 325—341.

⁷ Н. А. Бердяев: pro et contra. СПб., 1994. С. 268.

⁸ Там же. С. 310.

⁹ «Очень рано — раньше кого бы то ни было в России, я познакомился с Сереном Киркегором» // Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 36.

¹⁰ Логос. 1914. СПб.; М. Т. I. Вып. 1. С. 112, 149.

¹¹ См.: Невельский сборник. Вып. 1. СПб., 1996. С. 150.

¹² См. ст. С. С. Хоружего в «Вопросах философии». 1994. № 11 и ст. Н. И. Николаева в сб.: МОУΣΕΙΟΝ: Проф. Александру Иосифовичу Зайцеву ко дню семидесятилетия. СПб., 1997.

¹³ Н. М. Бахтин. Статьи. Эссе. Диалоги. М., 1995. С. 115—116, 137—140.

¹⁴ Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2—3. С. 158.

¹⁵ См. ст. И. Н. Фридмана в сб.: М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 57.

¹⁶ Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 92.

¹⁷ См.: С. С. Конкин, Л. С. Конкина. Михаил Бахтин. Саранск, 1993. С. 183.

¹⁸ Что можно видеть в сравнении с вероятным источником (за указание которого благодарим профессора Берлинского университета Б. Пула) — статьей Шелера «Покаяние и новое рождение» («Reue und Wiedergeburt», 1920): Max *Scheler*. Vom Ewigen im Menschen. Bern, 1954. S. 29—59; особ. S. 51.

¹⁹ М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 344.

²⁰ Там же. С. 352.

²¹ V. Kotarovič. Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung. 1925—1930. T. 2 // Zeitschrift für slavische Philologie / Hrsg. von Max Fasmer. Bd. 11. Doppelheft 1/2. Leipzig, 1934. S. 230—231.

²² Japanese contributions to the tenth International Congress of Slavists. 1988. College of Arts and Sciences University of Tokyo. P. 89.

²³ Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909. С. 261.

²⁴ Замечания об этом см.: Д. М. Магомедова. Полифония // Бахтинский тезаурус. М.: РГГУ, 1998.

²⁵ Вячеслав Иванов. По звездам. С. 285.

²⁶ В неопубликованном пока комментарии к книге Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность».

²⁷ Ср. замечание Б. М. Энгельгардта о той «многопланности действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия», со ссылкой на Ф. Сологуба и А. Белого (Достоевский / Под ред. А. С. Долинина. Сб. II. Л.; М., 1924. С. 93).

²⁸ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1963. С. 134.

²⁹ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 157.

³⁰ Г. П. Федотов. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 70.

³¹ Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2—3. С. 145.

³² Slavische Rundschau. Berlin, 1930. № 1. S. 31.

³³ Что и было почувствовано советской критикой: рецензии 1929—1930 гг. разглядели за социологическими формулировками, разоблачаемыми в рецензиях как мимикрия и камуфляж («дань социологическому фининспектору»), идеалистическую установку автора на «чистый человеческий материал» и «вечную человеческую природу».

НА АПТЕКАРСКИЙ ОСТРОВ...

По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова

Живой классик современной русской прозы, Андрей Битов, предпринял писательский жест, дозволенный только классику: после изданных им за литературную жизнь полусотни книг собрал и выпустил свою «первую книгу»¹. Это значит, что он извлек из корзины и составил в сборник самые ранние вещи, ученические рассказы, не публиковавшиеся и не предназначавшиеся, явив, таким образом, нам нулевую страницу своего творчества (то, что было до «Большого шара» и «Аптекарского острова», с которых для нас начинается Битов). Заодно в той же книжечке он представил начала собственной текстологии (черновой вариант известного рассказа «Бездельник») и кое-какие материалы к собственной биографии, тем самым выступив в некотором роде в роли собственного исследователя. Получилось в результате нечто тщательно оформленное и весьма изысканное, новое произведение автора из очень старых вещей, нечто, к чему подходит эффектное нынешнее понятие артефакта. Классики по этому случаю, в самом деле, вспоминаются — но скорее все же по контрасту. *Нулевое произведение* — это из опыта наших классиков. «Ганц Кюхельгартен», «Мечты и звуки». Но они обычно оставляли будущим исследователям собирать их юношеские опыты, а если и торопились незрелым выступлением, то, спохватившись, бывало, старались изгладить его следы из истории литературы. Гоголь сжег тираж «Ганца Кюхельгартена», прочитавши рецензию Н. Полевого, поигравшего на малороссийском словечке «заплата» (в значении — «плата», «расплата») в тексте несчастного произведения: «Заплатою таких стихов должно бы быть сбережение оных иод сиудом»². Гоголь принял этот приговор — однако ведь как сейчас мы рады, что он не сумел привести его в исполнение до конца. Мы рады, что имеем «Ганца» как нулевое произведение Гоголя, так интересно для нас уточняющее перспективу его пути.

Скажем то же и о «первой книге автора» Андрея Битова, потому что именно концы с концами его сорокалетнего уже пути она помогает связывать. Автор сам свои концы с концами (началами) связывает. Автору наших дней как-то больше приходится самому об этом заботиться, становиться организатором и конструктором образа собственного пути. Еще на заре новой русской (советской) литературы Михаил Осоргин из своего эмигрантского далека наблюдал совершенно новые черты в отношении народившегося нового писателя «к себе». Раньше не принято было писателю говорить о себе. Писатель нес читателю свои произведения, и первой обстоятельной биографией писателя был *некролог*. Ныне «серапионовы братья» все о себе рассказали сами, а Виктор Шкловский «в двух-трех книжках дал исчерпывающий материал о своей личности, своих родственниках, приятелях, вкусах, заслугах, недостатках и намерениях»³. Осоргин откликнулся на сборник, вышедший в Москве — «Писатели об искусстве и о себе» (1924).

Очевидно, такое повышенное внимание писателя нашего века «к себе» не всегда и не обязательно проявляется в этих достаточно примитивных формах; но родовую тенденцию литературы века (не только русской и не только советской) Осоргин зафиксировал. Битов следом за «Первой книгой автора» оформил новый артефакт — «Неизбежность ненаписанного» — и, не скрывая, объяснил, что ставит в этой книге задачу автопсихоаналитическую: «выбрать из всего мною написанного текста именно то, что написано мною именно о себе...»⁴ Другая, здесь же, формулировка той же задачи — по Прусту: в поисках утраченного в писательском авторстве собственного «я» (или, наоборот, не по Прусту, который его утрачивал в жизни и в писательском авторстве обретал). Очевидно также, писательство автора должно содержать оправдание такого авторского эгоцентризма. Наверное, оправданием авторскому эгоцентризму Битова служит количество и качество материала нашей общей сорокалетней истории, какой он в себе вместил. В самом деле — ведь выполнил писатель Битов в самом деле некую свою «историографическую роль»⁵ на глазах читательского поколения; в чем она — и попробуем мы понять. И стоило это ему *усилия*. Усилия, связанного с непрерывной тяготой самоотчета и авторрефлексии. Можно сказать — таков уж авторский крест усиленной самоосознанности и самооформленности, какой отличает автора Битова. В общем, можно также сказать, иное какое-то авторство, иная «художественность» на фоне прежних классиков. На фоне — поскольку автор Битов и сам непрерывно-ревниво оглядывается на этот фон и сверяется с ним; и, не спуская с

классиков глаз, так комментирует свое раннее творчество: «Но ТА художественность была результатом совсем другой внутренней жизни»⁶. Вот документом совсем другой, чем та «совсем другая», внутренней жизни и предстают нам пробные опыты, собранные в «первой книге автора».

В самом деле — документ: исторический документ нашей «внутренней жизни» конца 50-х годов. Да, писатель являет собою скупого рыцаря своего литературного богатства, демонстрируя первые крохи давнего первоначального накопления. Но ведь он возвращает нас не только к личному своему писательскому началу, но к общему нашему историческому. Потому что сама поэтика этой совсем еще малой прозы — мгновенный слепок с того момента. Главное чувство — *бессвязности* видимого, описываемого, происходящего. Только что совершился обрыв исторического времени (1953, 1956), и мы оказались голые люди на голой земле. Такие и возникают в этих рассказах-миниатюрах: «Люди, которые...» — так называется этот самый первый битовский цикл. Люди но преимуществу безымянные, их броуново движение под механически цепким взглядом рассказчика, как бы точечная поэтика. И — чрезмерная, форсированная краткость. Вряд ли только оттого она, но объяснению автора в предисловии, что «божественно краток» был кумир его тех лет Виктор Голявкин (хороший писатель, но целиком оставшийся в той эпохе). Нет, просто короткое дыхание у автора в этих миниатюрах. Зато они писались с легкостью сотнями (в сборнике только часть, сообщает автор), он ходил по миру как по рассказам. «С тех нор я пишу длиннее, предав забвению ранние опыты» (так ведь и советовал Гоголю Полевой; однако вот не совсем, оказалось, предав забвению, а и пустив тоже в дело в конце концов — не та у нас «художественность»).

«Длиннее» в опыте автора было качеством, а не количеством. «Длиннее» прямо отвечало исканию связности. Писательское дыхание становилось «длиннее». «Длиннее» вначале до полнотражных рассказов и даже повестей, а после и до романа о том же времени, о котором *здесь же, в романе*, сказано: «Действительность не содержала в себе места для романа»⁷. Оказалось — содержала, но прошло десятилетие, чтобы оказалось.

«Как изображать прошлое, если мы т е п е р ь знаем, что, оказывается, тогда происходило...» (II, 133). Это уже из романа. Тот момент 50-х здесь пересказан уже исторически. В том числе на тех незабвенных страницах, где пропета эпитафия *стилягам* как историческим, неведомо для себя, героям тех лет. «Смелые юноши вышли на Невский, чтобы уточнить историческое время в деталях» (II, 23). Ширина брюк

и длина пиджака были эти детали. И спустя эпоху автор встретит большую грушкуну на углу Невского и Малой Садовой. «Что-то задержит на их лицах наш взгляд...» (II, 25) Очень битовская фраза — замедленно-точный, очень *авторский* взгляд, насыщенный временем. Здесь, в романе, — детство, отрочество и юность героя. Но детство и юность есть, а отрочество пропущено: «отрочества у Левы не было — он учился в школе». «Мы могли бы лишь подменить эти его годы историческим фоном, но не будем этого делать: столько, сколько нам здесь понадобится, известно уже всем» (II, 23). Известно всем, но иережито не всеми. Не героем и не его двойником-ровесником — автором. Пустота у них на месте отрочества. Но исторический фон помянут недаром. Отрочество героя-автора определяется исторически — непосредственно точно перед 1953-м. Здесь мы позволим себе на месте несколько старшего современника, прочитавшего роман «Пушкинский дом» по авторской рукописи в конце 60-х и пишущего о нем в конце 90-х, припомнить то чувство жизни, какое было в то самое время «отрочества» героя-автора романа; у нас же была тогда «юность». Пока герой и автор учились в школе, мы проходили наши университетские годы (1947—1952). Ровесник же наш и современный тоже писатель Евгений Федоров то же время проходил как свои лагерные годы и в своей недавней лагерной эпопее «Бунт» изложил свое переживание той эпохи как чувство вечного лагеря, «его же царствию не будет конца»⁸. Такое вот карнавально-рискованное, чуть ли не кощунственное цитирование в духе «постмодернистского барокко», как один рецензент (Ю. Шрейдер) окрестил повествование Е. Федорова. Но — цитирование в точку, если сверять его с ощущением той эпохи и не из лагеря. «Люди в общем прекрасны, одеты по моде, основная их масса живет на свободе» — писал тогда ленинградский поэт В. Уфлянд. Автор настоящего текста принадлежал к основной их массе, и однако было особое чувство жизни того послевоенного восьмилетия, не повторившееся затем никогда. Оно не осознавалось ясно, не проходило в светлое иоле сознания, но оно реально в нас было. Это было чувство, что никогда ничего другого не будет, всегда будет то, что теперь. Теоретическое знание, что когда-нибудь и смерть Сталина может случиться, было непредставимой абстракцией. Уже гораздо позже можно было осознать, что это был особый опыт переживания вечности. (А еще потом мы прочитали на последних страницах «Доктора Живаго»: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носи-

лось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание». Иное чувство того же времени, конечно, более прозорливое, на которое у нашего поколения не хватало опыта и исторической памяти—память была короткой, и потому послевоенное восьмилетие по тогдашнему ощущению было самым безнадежным временем, и больше чувствовалось не то, что носилось в воздухе, а что в нем стояло.)

Отправная точка битовская, биографическая и творческая,— когда, как сказано в романе, «как-то передвинулся воздух» (II, 26). В романе это сказано, в первых рассказах острым, точечным образом передано. «Действительность не содержала в себе места для романа». Пока действительность «первой книги», в самом деле, содержит минимум минимум такого «места». Надо почувствовать исторический воздух, тот самый, переходивший в дыхание этой прозы. Наша реанимация историческая. Вступали в жизнь, которую нам предложено было начать сначала (и еще через тридцать лет предложено будет опять). В жизнь с обрезанными началами и концами, оголенную от естественной связности национальной истории, семейного предания, литературной традиции, памяти родного места. Главное — от *назначения*: «утрата назначения» как то, что случилось с нами, как понял и сформулировал дед Одоевцев еще в роковом 1921 году (II, 348). Дед в романе формулировал по-крушному, но ведь та же утрата как последствие через десятилетия — в мелких реакциях героя первых рассказов: вот он наблюдает замороженно, как на улице рабочие в солнечный день заколачивают широкие блестящие кнопки на пешеходную дорожку, и в каждой кнопке загорается новое солнце («Солнце»). Такого солнца в кнопках много в этой первоначальной прозе, но к чему оно и что с этим делать рассказчику-автору? «Человек на велосипеде проехал и тоже не прибавил смысла. Все красиво, удивительно и ни к чему... просто так получается» (I, 170). Битовское «островидение»⁹, сразу, первоначально такое острое, так часто здесь — «ни к чему», что предьявляет уже тем самым запрос о «смысле» — к чему? Запрос, нарастающий вместе с серьезностью действия.

«Посмотрел на улицу: это Аптекарский проспект?.. Название показалось ему странным. Почему — Аптекарский? Аптек на нем не было. Может, потому, что на Аптекарском острове? Но остров уж почему — Аптекарский!..» (I, 41).

Маленький и смешной абсурд — но вспыхивающий в воспаленной голове маленького героя рассказа в очень серьезную минуту его маленькой жизни («Маленький герой!» — по словесной ассоциации вспом-

нилась едва ли не самая светлая вещь Достоевского, написанная в Петропавловской крепости в ожидании казни и рассказывающая тоже о детском подвиге; если нам мерещится здесь отдаленная родственность, то уж, наверное, о ней не подозревал тогда молодой ленинградский прозаик). Смешной абсурд — но он взывает к связности; к *назначению*. И недаром он касается главной ценности мира молодого Битова, а наверное, и не молодого только, — почвы под ногами автора и героя, одухотворенного родного пространства.

Андрея Битова как лидера городской прозы 60-х годов было у критики в обычае ставить в противопоставление к писателям деревенской прозы тех же годов. Но присмотримся: Битов тоже писатель-почвенник. Его малая родина — не вообще Ленинград, а его особый и достаточно автономный локус — Аптекарский остров. «Тихая у нас улица... Совсем рядом гудит туго натянутая магистраль: автобусы, люди, люди, машины. А здесь — тихо. Речка без набережной. Мост деревянный. А все остальное — сад. И мой дом».

Это первые слова, пожалуй, самого интересного и обещающего рассказа в нашей книжке — «Люди, которых я не знаю» (1959)¹⁰. Он открывается описанием «хронотопа», который будет сопровождать писателя на пути — сначала как земля под ногами, потом — как зыбкая память, «рассеянный свет». В нашей культуре последних десятилетий Аптекарскому острову повезло: у него явились два поэта — писатель Битов и исследователь В. Н. Топоров, создавший проникновенный историко-филологический этюд об этом «литературном урочище», заключительную главу которого естественно составляет Битов. В битовских воссозданиях топографии родного места, говорит исследователь, «центр реального пространства совпадает с родиной души»¹¹. Поэтическое своеобразие места одинаково видится писателю и исследователю: остров, «как бы нанизанный на проспект» (Каменноостровский, в те советские годы — Кировский), но Топорову¹², на «туго натянутую магистраль», но Битову, но сохраняющий рядом с ней, но обе стороны от нее, свою «тихую» и захолустную, полуостровную и полудеревенскую экстерриториальность. «Первой книге автора» придан подзаголовок, фиксирующий отправную точку его пути: «Аптекарский проспект, 6» — не просто адрес, но некая ценная точка отсчета, она же и точка опоры, душевный ориентир. (Как долголетний читатель Битова не могу не пожалеть о названии «Аптекарский остров», под которым мы некогда знали тот самый рассказ о маленьком герое. Битов — великий комбинатор собственных текстов — без конца их перетасовывает и

перепланирует в составе своего собрания сочинений, в том числе и переименовывает, освежая их и строя новые ансамбли. Конструктивный дар выдающийся в этом мастере, однако и сохранять свои же ценности бережнее бы надо: «Аптекарский остров» — центр мира автора, имя его хронотопа, зачем же было его терять в названии одного из центральных рассказов, заменяя на игровое «Но-га»? Вообще текстология Битова — трудное дело не только для будущего исследователя, но и для нынешнего читателя: вот у меня на полке два десятка битовских книг, в которых их содержимое неоднократно перекрывает друг друга, являясь в иных сочетаниях и под иными названиями, и всякий раз это новое узнавание и новая остроумная связь — но ведь уже и не очень знаешь, где подлинное единственное место для этой вещи и каково ее единственное настоящее имя...)

Еще послушаем исследователя о писателе: «Образ А. о. у Битова отвечает глубоким интуициям, но нельзя пренебрегать и эмпирией А. о., „разыгранной“ в ряде произведений писателя, но увиденной через тот „магический кристалл“, который способен пресуществить плотную и овеществленную реальность в более тонкую субстанцию, соприродную духовному началу»¹³. Пушкинский «магический кристалл», как выяснили пушкинисты, — это прибор для гадания. И вот — попробуем погадать о будущем писателе, уже зная его хорошо, в той хитроумной искусственной ситуации, которую сам он построил для нас, — хотя бы сквозь тот же рассказ 1959 года, начало которого мы цитировали. Идиллическое начало («дом» и «сад» — уже даны два центра этого малого мира), каков же конец? Конец — вдруг странная и тупая какая-то, не названная но имени, но несомненная смерть:

«Подошла толстая дворничиха. Поставила около скамейки метлу, бросила совок. Села рядом с женщиной в коричневом мужском пальто.

— Что это ты, Машка, грустная такая? — засмеялась она. — Вон, смотри, молодой человек, — кивнула она на меня.

Женщина сидела, положив локти на колени, а голову на ладони, смотрела вперед, и ничего не попадало в ее взгляд.

— Что ж ты молчишь! — толкнула ее дворничиха.

Женщина деревянно покачнулась и завалилась набок, нелепо задрал стоптанные башмаки»¹⁴.

Узнается ли Битов в этой жанровой сцене? Еще, наверное, нет. Но — поставим здесь магический кристалл и посмотрим вместе с автором сквозь него. Мы увидим собственную битовскую проблему, которую он как будто здесь «еще не ясно различал». Ту проблему, над которой ав-

тор задумается несколько лет спустя, когда в записях для себя («Записки из-за угла», 1963) упомянет этот рассказ, и именно эту концовку его, эту смерть, как бы с чувством нечистой писательской совести (I, 142—145). А еще через несколько лет, в романе, развернет проблему (в теоретическом внутреннем фрагменте «Ахиллес и черепаха») как вопрос о *нравственной ответственности автора за смерть героя в литературном тексте*. Очень вопрос в традициях русской литературы. В записях для себя писатель переживает концовку рассказа 59-го года, с использованием подсмотренной в жизни детали (нелепо торчащие башмаки), как недостаточно оправданную этически и рождающую стыд за работу слишком доступными сильно действующими приемами. Но такой писатель Битов, что он свои неудачи — а ту концовку, когда мы сегодня ее впервые читаем, мы и не назовем неудачей, она в своей поэтике сильная, просто это поэтика той бессвязной жизни и бессвязной тоже в итоге смерти — он свои неудачи переживает теоретически и не перестает прорабатывать творчески. Рассуждение об Ахиллесе и черепахе здесь в центре.

Смерть персонажа в раннем рассказе — кукольная, как и все «люди, которые» в этих рассказах, и в этом есть ужас. Распростертое тело Лёвы, которое автор волен умертвить и воскресить, — тоже кукла в его руках. Но это теперь в самом деле нравственная проблема другого уровня. Вместе с героем вырос и сам вопрос. Вопрос в литературе существовал всегда, и большая литература тогда и была большой, когда решала его безошибочно — не только с Анной Карениной, заслужившей, скажем жестоко, смерть под колесами, или князем Андреем, исчерпавшим свою жизнь в романе («он слишком хорош, он не может, не может жить» — решает Наташа), но и с Петей Ростовым, не исчерпавшим и не заслужившим. «Друзья мои, вам жаль поэта...» Вяземский заметил на эту строчку автору, что «вовсе не жаль», потому что автор сам его вывел насмешливо — «романтической карикатурой» — и Пушкин смеялся, будто бы соглашаясь¹⁵. Но поставил эту смерть в центр романа, обусловив ею судьбы оставшихся жить героев и усилив ее, *размножив* в тексте¹⁶, где Ленский умирает еще прежде смерти, и также от Онегина (от его ножа), в сне Татьяны и дважды по-разному в двух разноречящих гипотетических вариантах — пошлом и героическом — несостоявшейся жизни. «Ленский как бы убит один раз предварительно, другой — по-настоящему и еще раз умирает посмертно»¹⁷. Можно предположить, что должен быть интересен такой анализ и Битову-пушкинисту, и Битову-романисту, размышляющему об «автор-

ском произволе над распростертым, бездыханным телом» героя (II, 347). Пушкинский произвол над подобным телом оказался весьма убедителен как поэтическое решение, что особенно обнаружилось при скорой гибели самого поэта-автора, когда следующий поэт отпел его как Пушкин поэта-Ленского («как тот певец, неведомый, но милый...»). Столь убедительной смерти героя нашему современному автору лишь позавидовать. «Смерть — целое число!» — как сказано в одном из стихотворений Андрея Битова, а по части целых чисел в дробном мире автора недостача. Герой романа «Пушкинский дом» не заслуживает убедительной смерти, вместо нее он заслуживает рефлексии автора над проблемой как над его, героя, телом. «Я не умер, я не умер, я не умер — вот мотив! Неужели это в сумме означает, что я жив?» — это тоже из стихов (на смерть Высоцкого!). Герой заслуживает иного проявления авторского произвола и авторской власти — нравственной попытки под взглядом автора и читателя. Таково ведь отличие литературы от жизни, что с героя у автора спроса больше, «чем с себя в снисходительной практике жизни», и куда комфортабельнее читателю вместе с автором «в темном зале, чем ему, залитому на своей площадочке светом совести у всех на виду» (II, 340—341). Со времен «Пенелопы» мы помним эти битовские нравственно-световые эффекты: «и вот ему оторвали корешок, и вот он стоит в фойе рядом с девушкой, ярко освещенный и у всех на виду» — мотив получает развитие вплоть до последней сцены, где он скрывается в темноте подъезда и видит ее в рамке двери на залитом солнцем Невском, а она смотрит на него через эту границу света и тени и все понимает. Этому «на свету» соответствует кошмарно-сновидческий вариант ситуации — «без штанов»: «Встаешь, к примеру, чтобы выйти из автобуса, а оказывается, что ты без штанов. В ватнике, к примеру, а без штанов» (I, 74, 81—82).

Встаешь, чтобы выйти... Это тоже повторяющийся архетип — прохождение между рядов одного среди всех, но это может быть и в автобусе без штанов, и иной, почти героический случай — после того как *все* сказал: «И вот я кончил, я иду в узком проходе между скамьями, и кругом такое молчание, напряжение и дыхание, словно там не выход, куда я иду, а могила, обрыв, небытие. Я иду и просыпаюсь с каждым шагом» (I, 130). Также сновидческий вариант, но у деда в его 21-м году это, видимо, был не сон: «И все молчали. Ах, как долго и стремительно шел я к выходу в этом молчании!» (II, 348). Это тоже ведь — человек на свету. Позор и подвиг сходятся в общем образе испытания, которое дед проходит в реальности и в том далеком 21 году, а его современ-

ный потомок — в мечте и в ночном кошмаре (или в реальности как ночном кошмаре).

Ситуация власти автора над героем занимает писателя Битова чрезвычайно, и в литературном мире его она развернута с юмором и вполне всерьез. Она так его занимает, что ближайшая повесть его должна называться «Общество охраны героев» (от авторов) — эту повесть на протяжении уже нескольких лет (1996—1999) анонсирует журнал «Новый мир» (но никак она при этом в журнале не появляется), между тем как идея такого общества («в какой-нибудь прекрасной стране, еще более прекрасной, чем Англия») была рождена еще в романе (II, 340). Смерть героя от автора — крайний случай проблемы, но и моральная вивисекция автора над героем тоже относится к ней. Это дело авторской совести в большей мере, чем в отношениях с живыми людьми, — решает автор. Центральный пункт проверки литературного авторства как обоснованной и оправданной, как бы законной власти.

Так что такое вот философское недоумение автора маячило за концовкой раннего рассказа, если поставить там магический кристалл. В последней крупной вещи автора — «Ожидании обезьян» — есть эпизод, побуждающий вспомнить о том рассказе. Здесь тоже в самом начале бессвязная и не названная прямо по имени смерть, — фигура в красной рубаше то ли пьяного, то ли мертвого, разлегшаяся на обочине «так вольно, так расслабленно», увиденная из окна автобуса и напомнимшая знакомого еще по более раннему «Человеку в пейзаже» Сенька-Семиона (он ли это был или нет, но его на дальнейших страницах хоронят тоже в красной рубаше). «Автобус наконец отошел, и я почему-то забеспокоился об этом человеке. Что с ним?.. Никогда не узнаю уже — еду (...) Однако по мере удаления тревога все росла, будто натягивая ту единственную нить, которая еще связывает с жизнью... Можно, можно было еще успеть остановить автобус, побежать назад, помочь, даже спасти... Ужас никем не отмеченного происшествия был странно знаком...» (IV, 127—128). Как теперь оказывается, он был знаком еще с 1959 года, и вот публикация «первой книги» («сто первой», как шутит автор, выписывая полную библиографию своих изданий на обложке) позволяет сравнением параллельных мест на тему чужой посторонней смерти измерить путь. Теперь с ответственностью автора за персонажа обстоит как-то иначе. Она *звучит*, она *гопит* этой красной рубашкой: можно было еще спасти забытого на обочине. Сигнал тревоги на первых страницах, сообщающийся всей книге и вливающийся в ее эсхатологию. Также бессвязная смерть, но в связном контексте, в ём-

ком тексте, несущем общую тему *спасения* и нашей к нему в то же время и призванности и неготовности («Оглашенные!»).

Автор в одном месте своего творчества (творчество как пространство) назвал себя «пожизненно оглашенным» (IV, 61). И мир Андрея Битова — оглашенный мир.

Автор и герой — понятно, классическая всеобщая тема, но ведь и по-особенному персональная битовская. В нулевых рассказах — возвращаясь к ним — еще нет этой темы, потому что еще нет героя. Автораздвоение на героя и автора составит процесс писательского становления в предстоящее десятилетие (60-е, те самые). Нам будет явлен молодой герой, отличающийся особенным свойством *растерянности* («чрезмерной», но определению Ленинградского горкома КПСС в 1965 г., чей критический отзыв сохранил в своем архиве автор¹⁸). Это свойство само по себе предстанет двойственным, тянущим в одну сторону к фигу-бездельнику, а в другую — к писателю-автору, лирическому герою «Жизни в ветреную погоду» (1963), в котором особого рода (и степени) рассредоточенность есть открытость и незашоренность как условие состояния творческого. Но во всех вариантах растерянность битовского героя была явлена нам тогда как свойство, словно демонстративно — то есть естественно — его отличавшее от идейной сосредоточенности героя советской литературы. Герой растерян и безыдеен — мир его оголен, вместе со многим прочим, также и от идей. Но не от идеалов — автор знает различие: «Торжествуют же идеи — не идеалы». Так он скажет позднее, в «Уроках Армении», где как раз задастся неясным вопросом: «откуда берутся идеалы? (...) С каким, откуда взявшимся отпечатком сличаю я свою жизнь...?» (III, 58—59). Так и мир его растерянного героя чист от идей, но не от идеалов, незримо хранящих и это оголенное бытие и напоминающих о себе в скверную (от собственной скверны) минуту нежданым вопросом при чтении старой книги с оборванными листами: откуда в тебе, таком случайном и маленьком, такая большая вещь, как любовь? «Вдруг, словно бы без всякого повода, следовало описание прекрасного сада, но оно обрывалось внезапно, потому что тут как раз была вырвана страница» (I, 238). Сад же этот в старинной книге сливается с садом напротив дома, составляющим идеальный центр его близкого, своего пространства (Ботанический сад на Аптекарьском острове). Сад — одна из битовских *универсалий*, организующих его пространство творчества сверхобычных (не пугаясь этого слова — духовных) координат. Конечно, с садом включаются райские ассоциации. Зримый земной образ ада явится на

пути того же героя Монахова уже гораздо позже — в страшном портрете советского кладбища-пустыря почти без деревца и травы (московского Хованского, кто был там в первую его пору в 70-е годы, тот поймет) и с паханом бригадиром могильщиков Лавриком — в рассказе «Вкус». Не смерть, а Хованское кладбище — вот итог нашей жизни, итог исторический. «То, к чему мы идем, не было ни перспективой, ни угрозой. То, к чему мы пришли, было фактом» (I, 369). Все же пути героя от сада до этого кладбища соответствует та сновидчески-символическая картина, что стихотворно дана в эпилоге к циклу о Монахове; автор статьи о публикуемом впервые новом раннем рассказе Битова «Чай» говорит о ней как о картине *мытарств* души героя-автора, данной ему в видении:

...здесь не рай, зато нет ада,
ада нет почти;
нету ада, нету рая —
не сухая, не сырая
здесь лишь яма долговая —
и плати!

«Ада нет почти». Хотя неоплатная долговая яма — что как не ад? Однако, если по-православному место мытарств, но католической, Дантовой топографии это образ *чистилища*¹⁹, транспонированный в нашу земную жизнь. В нашей жизни реально присутствуют эти сверхчувственные начала — как тенденции, но местами сгущаясь до зримого образа (как в финале рассказа «Вкус»), и можно о битовском мире в целом сказать — что «ада нет почти». Интересно, что публикуемый рассказ «Чай» — того же 1959 года, та же самая отправная точка, и вот уже здесь исследователь открывает присутствие универсалий большого битовского мира.

Но сад юного Алексея (лишь будущего Монахова) — это *сад*, образ-подлинник. И раннее творчество Битова — это в немалой мере история отношений его героя с «садом», которых он не выдерживает, для которых он *слишком* мал и плох («Как мне быть? я мал и плох» — «недоносок» Баратынского также метался «в вратах мытарств» — вспоминая слово еще одного поэта). Главные силы его уходят на то, чтобы просто чувствовать себя живым, «быть живым, живым и только». Исторические тоже строки, возникшие в те же исторические 50-е годы; мы обычно их декламируем патетически, но бездумно, не замечая таящегося в этом «и только» — возможно, и от самого поэта таящегося — от-

чаяния. (Потому что есть от этого «и только» невидимая стрелка к нынешней жалкой идее *выживания* как единственного доступного нам максимума). Как историческое отчаяние от ощущения приближающихся «последних времен» проявится также в экологическом движении 70—80-х годов, когда экология у нас заменит идеологию, что будет первым симптомом близящегося краха советской вечности. Проза Битова чутко передавала этот симптом: «Проигранная в карты деревня не исчезала». Так было в той, другой, не нашей, исчезнувшей жизни. Но: «Куда утекла вода и испарился воздух?» А если спросить о вещах еще потоньше? «Дух! Какой еще никем не ловленный разбой кипит на его этажах! Идеи крушатся но черепам как неживые, как ничьи. Никто за руку (за голову) никого не схватил. Не поймали никого на слове...» (IV, 119).

«Человек в пейзаже» — тема-идея этой «четвертой прозы» Андрея Битова (четвертой — за ленинградскими рассказами, романом и путешествиями; в четырехтомнике 1996 г. автор так и оформит свой путь). Человек в обществе, человек в человечестве на фоне теперь человека в пейзаже; состояние человека, поясняемое состоянием природы (мира без человека) как состоянием *историческим* тоже: она вполетена в историю и наоборот, судьба современного человека происходит на фоне судьбы птицы, коня, котенка, дельфина и близких к человеку обезьян. Экология, эсхатология, сотериология особого битовского разлива — философический коктейль этой поздней (но и такой уже давней!) прозы.

В этой четвертой прозе догорают сюжеты и темы третьей. Третья проза — это путешествия. Тридцать лет назад «Уроки Армении» сделали автору большое литературное имя (до опубликования написанного ранее романа было еще далеко). «Уроки Армении» были поворотом на его пути — куда или, лучше, откуда? Путь писателя Битова уводил его из своего родного хронотопа на просторы «хронотопа заката Империи» (И. Роднянская). Что «заката» — это выяснилось не сразу, в последовавшей четвертой прозе, собственно, и выяснилось. Поначалу же это было движение в цветущие чужие края. И безусловно, это было большим расширением и, можно сказать, расцветом мира автора. Но и большой утратой. «Расстался я с вами, милые, расстался!» В пути писателя оказались записаны многие литературные прототипы. «Странствователь и домосед», «Теон и Эсхин», *dahin, dahin...* «Ум любит странствовать, а сердце жить на месте» (Батюшков²⁰). Если же глубже, записана оказалась история блудного сына — это не наш, это собственный автор комментарий к своей судьбе. Как будто земля его не держала в его пространстве, и он утратил родной хронотоп, устремившись в свои

путешествия на поиски не обретенной дома цельности. Он искал ее и находил у других народов («Уроки Армении», «страны понятий», подлинников, где он усмотрел «пример подлинно национального существования», «Выбор натуры»; и еще абсолютный полюс цельности, как утраченный «сад», к которому устремился,— Пушкин)— и сколько он, «безумный расточитель», от них приобрел! Но в то же время усталозорким глазом и в идиллии чужого цельного мира отмечал иллюзию (как прежде в идиллии своего родного угла: еще раз вспомним цитированные начальные строки рассказа 59-го года, которыми он открыл свое творчество)— и пришел, наконец, к картине его крушения в «Ожидании обезьян». И все десятилетия эти лелеял мотив возвращения блудного сына. «Чем дальше я углублялся, тем больше видел пыль под ногами и стоптанные ботинки» (III, 314). И вот— «Рассеянный свет», возвращение. Не то, настоящее, потому что некуда— нет отца, и дерево у дома спилили, и из дома самого выселяют. И сын не тот. Возвращение временное, побывка. В послевоенной нашей поэзии была такая лишь только побывка блудного сына— гордая, несмиренная— стихотворение Бориса Слуцкого «Блудный сын», появившееся в первом «Дне поэзии», 1956 (тоже было событие историческое).

Можно все. Обнимай, если хочешь, отца,
Обдирай духовитые кости тельца.
Как отрадно, что ты возвратился!
Ты б остался, сынок, и смирился...

Но не такое было наше общее чувство в том поворотном году, не покаяние и не смирение было в цене.

Вот он съел, сколько смог.
Вот он в спальню прошел.
Спит на чистой постели.
Ему— хорошо.
И встает.
И свой посох находит.
И ни с кем не прощаясь, уходит.

Выразительное, суровое стихотворение *пятьдесят шестого года*. Резкая перелицовка прототипа. Нераскаянное возвращение, исторически помеченное катастрофическим годом того государства, которого поэт Слуцкий знал себя нераскаянным блудным сыном.

Новый писатель Андрей Битов лишь отправлялся в свой путь в том году, и он прошел дальнейший наш общий путь, и он возвращается из него на побывку тоже, и это тоже не настоящее возвращение блудного сына,— но через четверть века мы стали ближе к вековому прототипу.

Так отрок Библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
Главой поник и зарыдал.

Несколько как-то похоже на это то, что рассказано во фрагменте «Рассеянный свет» (1980). Тема блудного сына и названа здесь по имени. И, названная, связана с «памятью смертной»:

«Срок миновал. Выжил... Рассеянный свет! Куда рассеялось все?! От какой нашей рассеянности... И какой свет мы имели в виду?.. Все густеет вокруг. Сужается. Теснина, туннель. Свет рассеялся и поглотился, но что-то, пятнышко какое-то... растет впереди... впереди или в конце? Там — свет. Оттуда свет. Тот свет» (III, 325).

Пишущий так прочитал уже знаменитую книгу «Жизнь после жизни» (мы все ее тогда прочитали). Здесь же автор мечтает о собственной книге, в которой «время пойдет в своем подлинном направлении — вспять!» Когда-то мальчик в рассказах 60-х в отчаянную и стыдную минуту желал провалиться, исчезнуть, стать невидимкой, запеленаться в кокон, родиться обратно, давая алчному фрейдисту лакомый материал. Но книга с движением времени вспять как мечтание зрелого автора — это другое дело. В газетном интервью недавно Битов сказал, что всегда писал одну книгу и на ее протяжении менялся. Это пахнет Прустом, о котором старшая собеседница и наставница автора Лидия Яковлевна Гинзбург говорила, что «жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы». Надо писать единственный свой роман — очень длинный²¹. У Пруста и получилась единственная такая книга-жизнь. У Битова как бы тоже, но в дробном все-таки исполнении.

Но — изданием своей «первой книги» автор эту одну свою заветную книгу нам и предъявляет, развернув себя в обратной перспективе и открывая нулевую степень своего письма (не по Ролану Барту). И — выполняя задачу как бы посмертную, о чем, предваряя книгу, сам говорит: «Вроде я не умер, но...» И ставя на книге свой старый адрес. «На Аптекарский остров...»

Примечания

¹ Андрей *Битов*. Первая книга автора (Аптекарский проспект, 6). СПб.: Иван Лимбах, 1996.

² *Н. В. Гоголь*. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. I. М.: АН СССР, 1940. С. 496.

³ *М. А. Осоргин*. Российские писатели о себе // *Современные записки*. Т. 21. 1924. С. 365.

⁴ Андрей *Битов*. Неизбежность ненаписанного. Годовые кольца 1956—1998—1937. М.: Вагриус, 1998. С. 13.

⁵ Ирина *Роднянская*. Новые сведения о человеке // *А. Г. Битов*. Обоснованная ревность: Повести. М., 1998. С. 6.

⁶ Андрей *Битов*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. I (только он и вышел). М., 1991. С. 565.

⁷ Андрей *Битов*. Империя в четырех измерениях. Харьков, 1996. Т. II. С. 338. Цитирование по этому изданию, представляющему собой новое собрание сочинений в 4 томах (взамен невышедшего), обозначается далее в тексте в скобках после цитаты.

⁸ Евгений *Федоров*. Бунт. М., 1998. Ч. I. С. 157.

⁹ Вольф *Шмид*. Андрей Битов—мастер «островидения» // Андрей *Битов*. Империя в четырех измерениях. Т. I. С. 376. Автор статьи подхватывает словечко Юрия Трифонова о Битове, сказанное еще в 1964 г.

¹⁰ Андрей *Битов*. Неизбежность ненаписанного. С. 22.

¹¹ *В. Н. Топоров*. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 236.

¹² Там же. С. 202.

¹⁵ Там же. С. 236.

¹⁴ Андрей *Битов*. Неизбежность ненаписанного. С. 25.

¹⁵ *П. А. Вяземский*. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 287, 428.

¹⁶ *Ю. Н. Чумаков*. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 80.

¹⁷ То же.

¹⁸ Андрей *Битов*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. I. С. 567.

¹⁹ *Л. Дубшан*. «Чай», ранняя проза Андрея Битова // Русские пиры: Альманах. СПб., 1998. С. 382.

²⁰ *К. Н. Батюшков*. Избранные сочинения. М., 1986. С. 390, 493.

²¹ *Лидия Гинзбург*. О психологической прозе. Л., 1977. С. 371.

ЧИСТОЕ ИСКУССТВО И СОВЕТСКАЯ ИСТОРИЯ: В ПАМЯТЬ АНДРЕЯ ДОНАТОВИЧА СИНЯВСКОГО

В первую эпоху своей жизни, еще в ИМЛИ, Андрей Синявский говорил как о самой унылой перспективе: — А то станешь доктором наук. Однако 1 или 2 сентября 1965 мы встретились у институтской кассы, и он с довольным видом сообщил, что вот в первый раз получает зарплату старшего научного сотрудника. Оказалось, что и в последний: через несколько дней его взяли.

Его возвели в этот высший тогда академический ранг на последнем летнем ученом совете, помню, вместе на том же совете с Вадимом Кожиновым. Такое производство по службе перед самым арестом компрометировало институт, который воспользовался мимолетностью происшествия, посчитав его не бывшим и представив на суд справку на Синявского как на младшего научного сотрудника, в чем Андрею Донатовичу пришлось на суде свой бывший уже институт уличать.

Тем же летом 65-го вышел Пастернак в «Библиотеке поэта» с его знаменитой статьей, в «Новом мире» прошла серия его выступлений, и он выходил в видные критики в этом главном журнале, это был пик его литературных успехов и научной карьеры. Между тем лет за семь до того та самая статья о Пастернаке в виде главы имлийской «Истории советской литературы» вызвала неудовольствие, и в пастернаковские осенние дни 1958-го Синявского заставили выступить на собрании в институте именно как автора апологетической статьи, как бы сопричастного преступлению Пастернака. Он вышел и сказал только, что романа «Доктор Живаго» не читал, а все, что он слышит о нем, побуждает его еще раз подумать над творчеством Пастернака. Этими несколькими словами были очень недовольны и некоторое время поминали неудовлетворительное выступление Синявского.

Один разговор из тех институтских времен я вспомнил потом. В приятном как-то особенно, мягком Андрее Донатовиче вдруг прогля-

нул какой-то другой. Он вдруг взорвался по какому-то поводу и выдал яростную филиппику против психологического реализма и сентиментального гуманизма той оттепельной поры, избрав объектом популярные тогда пьесы Виктора Розова, и произнес монолог на тему, что нашему советскому бытию должен бы соответствовать фантастический реализм в каких-нибудь чудовищных, бесчеловечных (т. е. несообразных человеку) формах египетского или ассирийского искусства. Я ничего, конечно, не знал тогда про Абрама Терца, но разговор запомнил. Ту неожиданную в мягком Синявском ярость, с какой это было сказано. Я вспомнил это, когда прочитал статью «Что такое социалистический реализм».

Как мы радовались тогда, когда вышел тот синий Пастернак, и мы читали в нем такое свободное предисловие. Но скоро узнали, что это не был еще настоящий Синявский и что могут быть разные степени свободы, которые он разработал в себе. Когда все это открылось, то открылось не столько как событие в литературе, но как событие в нашей советской истории, как *поступок*. Сам Синявский всегда настаивал, что был инакомыслящим не в политике, а только в литературе. Но в качестве такового он так разработал свою литературную личность, что она вмещалась в большую политику и так на нее повлияла, как невозможно было представить в те дни процесса не только нам, свидетелям, но и самим героям. Их судили якобы за антисоветские произведения, а на самом деле за антисоветское поведение, причем такое беспрецедентное, что за эту беспрецедентность именно и судили. И правильно, что судили, потому что слишком многое этот беспрецедентный прецедент поставил под вопрос. В стихах о похоронах Синявского в «Известиях» Вознесенский назвал его Детонатычем — и верно: такова была подрывная сила процесса 66 года, отозвавшаяся в 68-м, когда дошла взрывная волна, породив движение поднискантов, а затем, по исторической цепочке, во второй половине 80-х.

Историческим поступком Андрея Синявского — да, историческим — был прорыв государственной изоляции, выход в мир. Это была «измена родине» — эту знакомую формулу невозможно было уже в ту оттепельную пору предъявить как уголовную статью, но она за обвинением маячила (да она маячила и в 1989-м за патриотическим беснованием по поводу публикации отрывка из «Прогулок с Пушкиным»). Таково было содержание поступка, но форме же это был эстетический акт. Автор не бодался с дубом, он свою борьбу провел иначе. Он раздвоил свой авторский образ, тем самым по существу оформив эстети-

чески ту эмпирическую раздвоенность, какая была нашим общим состоянием, когда что-то могли говорить (и писать, и печатать), а иное держали в уме (или говорили в своем кругу). Эстетический акт: он свою борьбу *сыграл*. Но ведь и Солженицын начал свою борьбу эстетически — совершенным литературным произведением, написанным так объемно-сложно, как, вероятно, ни одна из последующих его книг, — полужурной, полусказовой, виртуозно выработанной несобственно-прямой речью, в духе и стиле почти авангардной прозы XX века. Всем известно, что было между ними потом, уже в эмиграции, и в октябре 1990-го в Париже Андрей ревниво спросил меня про исторические «узлы» Солженицына, читал ли я «эти колеса». Я, конечно, читал, но все же не в полном объеме. Вот видите, сказал Синявский, представьте себе, что вышла «Война и мир», а вы ее целиком не прочитали. Возможно ли это, если в самом деле это «Война и мир»? Я был не согласен, но в одном мы сразу сошлись — в отношении к «Одному дню Ивана Денисовича», которым автор его *художественно* начал свою историческую борьбу.

«О, я верю: искусство спасется. Не художник — искусство. Выйдя сухим из воды. Никому не задолжав. Просто будучи собою, пребывая в собственном свете, допуская в виде милости на себя любоваться».

Это из книги Абрама Терца о Гоголе, начатой в лагере. Там, в лагере, не кончился, а в известном существенном смысле заново начался писатель Синявский — потому что «Голос из хора» и книги о Пушкине и Гоголе качественно превышают раннее творчество Абрама Терца и являют тот род прозы, который стал его собственным. В этих книгах он поднял знамя чистого искусства. Знамя старое, жест артистический, однако и политический тоже. Это, конечно, чистое исповедание художника Синявского, но это и его позиция в политической современности. Пафос чистого искусства с советской историей как-то увязаны в этом литературном опыте намертво. Лирические строки в книге о Гоголе — дифирамб искусству как единственной свободной силе в нашей политической современности. И в таком противостоянии не такое оно уж чистое. А столь памятные всем читавшим, и смущавшие, и раздражавшие, ернические перебои тона в «Прогулках с Пушкиным»? Это ведь знаки присутствия столь специфического для филолога и пушкиниста опыта автора в его артистическом созерцании. Автор не делает вида, что пишет научный труд, он открыто стыкует пушкинскую эпоху с политической реальностью наших дней и лепит анахронизмы, например, повествуя о том, как Баратынский «вместе с други-

ми комиссарами» разбирали после смерти поэта нушкинские бумаги. В 1921 году Ходасевич в «Колеблеме треножнике» пророчил о разрыве новой истории с Пушкиным, о неизбежной утрате органического чувства причастности Пушкину в грядущих поколениях («этого счастья им не будет дано»), о судьбе Пушкина в неизвестном, но угадываемом будущем, в котором культурная ночь «много раз будет размежевана и неренахана но-новому». Скандальные «Прогулки» и фиксируют многие результаты начавшегося тогда процесса, и автор гуляет с Пушкиным по этой самой размежеванной и нерепаханной почве; и ведь недаром он с известным надрывом насыщает свое созерцание Пушкина несовместимыми с ним политическими реалиями и блажными речениями нашего времени, тем самым жирно подчеркивая страшный разрыв эпох. Автор — пушкиноведец-мутант (мутант исторический) и пишет антипушкиноведение, как уже была кем-то названа его книга. Но он умеет высекать из Пушкина живые искры так, как не дано спокойному исследователю. Значит, и это счастье — прямого контакта с Пушкиным как поэта с поэтом — ему дано.

«Голос из хора» — пожалуй, моя любимая книга Синявского-Терца. Помню, было даже смущение: как это, книга о лагере, и столь безмятежная? Книга на большую часть — об искусстве, и наблюдения — прямо счастливые. Стоит в память Андрея Донатовича напомнить кое-какие из них, не забывая при этом, когда и где так автору размышлялось. О труде писателя, «муках слова», на которые жаловались Флобер и Чехов, «изнывавшие под бременем литературного дела». Все равно это сладкие муки, праздничный труд. «Не дрова грузить: Саламбо, Каштанка». Не названия, а счастливые звучания — в такие они превращаются в этом лагерном тексте, контексте. Труд словесный, творческий так освещается зэковским, рабским. Или еще со страниц этой книги:

«У Рембрандта в „Возвращении блудного сына“ у отца разные руки, и правая в буквальном смысле не знает, что делает левая. Руки отца соответствуют ногам сына. Христианская форма лотоса с развернутыми ладошками ног. Обмен жестами здесь полнее Леонардовой „Тайной Вечери“. Картина к нам обращена пяткой, более выразительной, чем человеческое лицо, — замусоленной, шелушащейся, как луковица, как заросшая паршой башка уголовника, источающей покаяние пяткой. В картине ничто не устремлено на зрителя. Она, как главные лица в ней, отвернулась к стене — в себя. Поистине: внутри вас есть. В итоге нет более картины на тему Церкви (...). И хорошо, что ее живо-

нись со временем так потемнела. Когда она совсем потемнеет, скрывшись из наших глаз,— тогда блудный сын встанет с колен и откроет лицо».

Каков художественный анализ и кто еще так сказал об этой картине, о которой столько сказано? Кто заметил эту *источающую покаяние* пятку? И кто это видит—спокойный искусствовед? Это видит зэк-искусствовед в бушлате за колючей оградой. Зэковский нервный глаз присутствует в видении этой самой пятки как заросшей паршой головы уголовника (да и вся бритоголовая фигура блудного сына не внушает ли современному глазу тюремно-лагерные ассоциации?). И, однако, во взгляде автора есть отвечающий вечности этого полотна и его сюжета покой—та мера внутреннего покоя, какая необходима для полноты эстетического созерцания. В самом деле это чистое искусство художественного созерцания, вмещающего в себя при этом и лагерь, и Церковь. Такое не подделать задним числом, и безусловно веришь, что такое зрение было дано человеку-автору в тех обстоятельствах. Древние стойки говорили о внутренней свободе человека в неволе и в рабстве; документ такой свободы — «Голос из хора».

А вот другое, до поворота жизни, но в экстатическом как бы предвидении его—в «Мыслях врасплох», вышедших за кордоном в 1966, как раз когда судили и осудили автора, одна из записей, из его «опавших листьев»: «Хорошо, когда опаздываешь, немного замедлить шаг». В этом самом «розановском» из сочинений Абрама Терца, пожалуй, это самая «розановская», розановского свойства и качества, конгениальная заметка. О чем она? О сопротивлении тому потоку времени, который уносит нас и подчинение которому выражается в том, что мы куда-то спешим и всегда опаздываем. В своем учении о молитве митрополит Антоний Сурожский говорит, что мы спешим и опаздываем не потому, что нам не хватает времени, а потому что мы им не владеем. В молитвенном состоянии мы можем останавливать время и выходить из него. «Хорошо» Синявского-Терца в острой записи сродни такому состоянию, однако здесь своя интонация и некий словно бы выверт, отвечающий маске Абрама Терца. Сопротивление, преодоление, жест—на грани почти юродства—жест *вопреки*—и с вызовом, и с эстетическим наслаждением: *хорошо*. Автопортрет.

В июне 1987-го, когда начиналась наша гласность, я встретился с Синявскими в парижском кафе у Сен-Жермен-де-Прэ, знаменитом тем, что в нем проводили время Сартр и Камю и рождался послевоенный экзистенциализм, и Марья Васильевна спросила о московских со-

бытиях: — Что сей сон значит? В эмигрантских кругах преобладало к нашим переменам недоверие как к какой-то новой коммунистической хитрости и ловушке для Запада. В одном разговоре я сказал, что боюсь ошибиться, но мне кажется, что это начало конца коммунизма, и собеседник отозвался недоверчиво: — Вы думаете? В этом роде я отвечал и Марье Васильевне — и Синявские оказались тогда в Париже почти единственные, кто захотели поверить в серьезность событий. В серьезность событий — именно так, — хотя и трезвый скепсис их не оставлял. Но они поехали в Россию и стали участвовать в нашей драме как свои, занимая позицию.

Этот короткий текст был написан в память Андрея Синявского в первые дни по смерти его, год назад.

(Последняя фраза была приписана при публикации текста в «Независимой газете» к первой годовщине смерти, 25 февраля 1998.)

«КАРАМЗИН» ПЕТРУШЕВСКОЙ

Никакого успеха в критике это произведение не имело. Одна из многих рецензий была остроумно названа — «Бедная Люся». Другой известный критик сказал, что такое можно писать километрами. Он это вычитал прямо у автора в тексте; однако вот как это у автора в тексте:

ну скажи
такое как это
я могу написать
километр

а я
не всегда
почти никогда

только когда
мне диктует
население
местоположение

ехegi
им
monumentum

вечная память

моментам

«Карамзин» Людмилы Петрушевской — текст ни на что не похожий. Ни на что не похожий прежде всего у того же автора. Петрушевская — драматург, прозаик, сказочник; есть у нее и стихи. Но ритмы, которые стали рождаться из автора во владимирском (муромском) крае и сложились в ее «деревенский дневник» лета 1993 года, — не так-то просто и оценить как стихи. Неведома зверушка, не проза и не сти-

хи. Верлибр? Но это целая культура в конце XX века, и с точки зрения этой профессиональной культуры верлибры «Карамзина», наверное, могут казаться какими-то слишком стихийными, дикими. И потом — когда верлибр сотворял такие полотна? А здесь перед нами именно нолотно, лироэпос — не побоимся слова — народной жизни. «Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений». Это Юрий Тынянов писал в середине 20-х годов¹. И вот на исходе века «конструктивное значение ритма» еще осознано и испытано, кажется, как-то по-новому.

«Деревенский дневник» — конечно, это жизнь со стороны. Поэтом — «Карамзин». Петрушевская — городской писатель и остается им и в этой самой глубокой российской глубинке (не просто глухое место — угол, т. е. такое место, через которое не проходят дороги насквозь, дороги — близкие — идут в одну лишь нужную сторону). Она сюда не приехала в творческую командировку, она здесь всерьез поселилась и с этой жизнью жила, потому и сумела так это увидеть и в это войти. В совсем другую жизнь. Но оттого и совсем другую, что все-таки не свою. Но оттого и увидеть, как этой жизни себя не увидеть. Взглядом со стороны, в том числе в облачении всяких культурных ассоциаций — Хокусаи, и всякие там «Руссо, Пикассо». Московскому писателю куда от этого деться, но ведь и это тоже не зря — имеют и эти звучания, как окажется, сокровенное отношение к этой о них не знающей жизни и к этим безвестным людям. Да и что «Руссо, Пикассо», это мелочь в конце концов, когда в целом все — «Карамзин».

Со стороны это — резко, остро, но ведь и мягко, трогательно (а кто как не Карамзин ввел эту кальку с французского в наш язык) — и как-то это резко и это мягко соединяются и сливаются.

жизнь вообще
нельзя
наблюдать со стороны

она неприлична
беззащитна

смотри на звезды
в августе и январе

на рощу в мае
и в марте

они величественны

все остальное

так мелко

но так любимо

Разве не то же и прежняя Петрушевская могла бы сказать? Жизнь под взглядом прозаика Петрушевской — да, неприлична и беззащитна. Но отчего же именно деревенский, более заглубленный и потаенный пласт той же общей национальной жизни и нашей общей истории на исходе двадцатого века, именно он освободил в писателе некие ритмы и с ними как бы некие чувства, чтобы каким-то новым голосом сказать, как это серое и мелкое *любимо*? Чувствительная, сентиментальная основа жестокой прозы Петрушевской всегда была в подпочве этой прозы и вырывалась в лирических выплесках, как в знаменитой уже концовке давнего уже рассказа «Смотровая площадка».

«Однако шуткой-смехом, шуткой-смехом, как говорит одна незамужняя библиотекаряша, шуткой-смехом, а все-таки болит сердце, все ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растет, и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело».

Плач над бездной — если вспомнить, что когда-то сказала критик Инна Борисова о рассказах Петрушевской: она берет ситуацию, доступную любому прохожему, вспарывает быт и обнаруживает бездну. Речь была в той прозе не о быте, а об источниках жизни в людях, о самых источниках жизни, которые под угрозой.

О том же и деревенский дневник — об истощенной в самых своих истоках национальной жизни. О жизни, в которой почти поголовно мужчины ходят «закодированные», а автобусная дорога ведет к сельскому храму («дорога к храму» — плакатный символ последнего нашего десятилетия!), которого $\frac{7}{8}$ лежит в руинах, но $\frac{1}{8}$ — новые времена! — отреставрирована. «Карамзин блин где ты». Жизнь неприлична и беззащитна. Вот и святое заглавное имя в таком неприличном контексте; но уж таков сегодняшний «Карамзин» — на очной ставке с тем, что названо здесь «мужским верлибром»; столкновение имени с материалом, но и их потаенная, но замыслу автора, связь. В таких стыковках строится эта сентиментальная повесть.

Автобусная дорога, автобусная остановка, на которой долго и, как только у нас, терпеливо (но, как увидим, и по-своему артистично) сто-

ят и ждут, а он, автобус, не приходит или проходит мимо, битком набитый,— постоянное место действия, местный хронотоп. «на автобусной остановке сидим / ожидая автобуса на Ляхи / автобусная остановка / это сценическая коробка / дом без четвертой стены / остальные стены / сцены / исписаны ⟨...⟩ последние дни помпеи». Эта сценическая коробка— место действия одной из печально-страшных верлибр-новелл на классическую старую тему— «живые мощи»— в новом советском материале; но в том же материале новелла возведена в ранг античной трагедии— благодаря тому, что автор-зритель здесь в составе зрителя-«хора» на этой же остановке. Называется— «Мамонька мама»— новое, еще не опубликованное звено неостановимого дневника (стихотворения-кольца продолжают наворачиваться на текст, напечатанный в 1994 г. в журнале «Новый мир», № 9, и затем повторенный с новыми звеньями-прибавлениями в т. 2 Собрания сочинений автора, Харьков, 1996); с разрешения автора воспроизводится полный текст этой новеллы-баллады.

МАМОНЬКА МАМА

Я не видала
те живые мощи
но о них говорили люди
на автобусной остановке
в Адине
путь на Вербовский
через ТУРГЕНЕВО

мы стояли напрасно
автобус
проехал мимо
битком набитый

тряпками
аквариум

проехал
все выдохнули
вернулись на обочину

из дома напротив
где стоял трактор

вышла вывалилась
большая баба
криво одетая
волосы светлые висят
из-под пучка

свернула в проулок
двигает локтями
как пробираясь в драке
одна на дороге

как отпихивая
пустой воздух
в большом возбуждении

набрякшие темные ладони
болтаются
связками сарделек

собрание на остановке
греческий хор
комментирует

— Машка пошла пить
к энтим
к Зины

(это бабка довольная
хотя голосок
как бы скорбит)

старый дядя:
— Валерка выскочит

действительно
из двери напротив нас
вылез как безумный
парень блондин
стал вертеть головой
туда-сюда
перед трактором

толпа сдержанно зажужжала

опять бабка пискнула
— к Зины к Зины

она пошла к Зины
но крикнуть никто не решился
мы были зрители
мы знали что этот театр
нельзя исправить
выкриками из зала

Валерка видно понимал
куда поперла Машка
но перед партером
изображал мимически
что это ему в новинку

перед лицом
своего народа
он не хотел
сочинять драку

но неподдельное отчаяние
даже злоба
прорывались как огонь
сквозь эту пантомиму

зрители таращились
Валерка решился
погнал в проулок
толпа сделала движение шеями

Валерка мчал быстрее Машки
догнал ее уже у калитки

— Бить будет — сказала толпа
— Она его бить будет —
откликнулся дядя

Валерка потянул Машку
тут же отлетел
Машка скрылась в избе
сняв галоши на крыльце

Валерка сбросил кроссовки
и тоже скрылся

— Пить пошла —

сказал адиновский хор

— Пока не выпьет
он ее не сдвинет

завистливо заметил дядя
и утер скобочкой пальцев
уголки пересохшего рта

внезапно пересохшего

— Парень у них один лежит
сказал хор

корифей откликнулся:

— Завсегда один

дальше пошли
партии солистов

— завсегда один
Валерка работает она пьет
он мокрый лежит

— в жилье не взойтить

— Клавка ходит
ему супу когда принесет
когда-никогда покормит

— Нина наша тоже носила

— Машка не варит
не моет яво

— обоссется

так лежит
парень

— Валерка придет
баял

все с него соберет
в чашке промоет
на забор повесит

— а что он может

— усадьба вся заросла

— скотину она не встречает

— она пьет он ее бьет

— да а она яво

— а парень ее любит
мамонька мамка бает
мамонька мамка

— она тоже яво бьет ли
Клавдия баяла

— Клавдя-то скажет
— Клавка баяла
он просит просит книжку
книжку почитать

— она ему читат то ли
— она ему держит
он не удержит
она листы преворачиват
ему книжку стоймя держит

— А!

— голодный лежит ли
— баял мамонька за что
— что за что
— за что такая жизнь да
— да уж уродился так уродился

— да она тяжелая ходила
пила

— а и Райка пила
— и ничего
Сережка растет у них
и Анечка

— и Лидка пьет
а у ей трое бегают

— все пьют
у всех бегают вон
решил адиновский хор

— кому что
кому какая жись

Валерка вышел жмурясь
от гнева
нащупал ногами
кроссовки
пошел домой
лицом к нам
все жмурясь
и жмурясь

— за ружжом пошел —
голос из хора

— грозился да
— все одно нам не жизнь —
всех порешу
баял

толпа замерла
дело шло
к середине последнего действия
сейчас будет
кульминация
не дай Боже
все ждут

Валерка
скрылся за трактором
поднялся в дом
это было то
что называется
на старом театральном жаргоне

паУза
лезет в окно

была пауза

тяжело длилась

немая сцена
немного кино

счет пошел уже на минуты
сцену заслоняя

проезжал транспорт
сейчас автобус повись
его восприняли бы
как неуместно данный
занавес

там за окнами
по-за трактором
в бедном домике
человек решал
убить не убить сына
жить не жить

— всех порешу
и себя баял
на х..
такая жись —
пропел
задумчивый голос
с заднего ряда хора
там бабка
под навесом
на лучшем месте
на скамейке
руки как корни
оплели сумку

автобус придет
она опять не успеет

первые
будут первыми

выстрела не было
и ружье не появлялось на сцене

— сначала ее решит —
догадалась солистка бабка

а дядя быстро вытер
свой пламенеющий рот
кончиками пальцев
самые уголки

— А сколь будет парню? —
поинтересовалась
посторонняя
наша дубецкая
которая раньше
жила с лесником
могучая влиятельная
кресна Вальки

— Сколь — шашнадцать —
отвечало сразу трио
другие закивали
кивающий хор
овсы под ветром

— он умный
книжки читат
когда Машка листат

— с ним поговоришь
дюже гоже все расскажет

— к нему учителя ходили
— перестали
— восемь классов закончил
— все пятерки
— да
— не то что наши

— а телевизор у них
Машка Зины отнясла
— так Зинка
за долги
забрала продала

— парень плакал
не уноси мамонька мамка

— денег
Валерка ей не оставлят
— ей оставь
ничего не оставит
— икону пропила
— все пропьет

— а была

— а была

— девка дюже гожая

— гордая с лишним

— Валерку дожидалась
из армии

— дождалась вот

— ребенка лечили

— зачем только
одни страсти

— у нас не страсти
разве

— Э!

хор замолчал

не одобряя

таких обобщений
дешевых

Валерка не появлялся
люди повернулись
в сторону автобуса
антракт

дом стоял мертвый
смотрел

веселыми окошками
кружевными занавесками

там лежал парнишка
живые мощи

там замер Валерка

Машка

задерживалась у Зинки
чего дома она не видала

тут ее ожидала работа
мыть стирать переворачивать сына
готовить кормить
держат ему книжку часами

полоть картошку морковку чеснок
носить воду поливать огород
встречать скотину поить доить
мыть полы
сына пеленать купать опять стирать

это все ее ожидало
напрасно

главное
ожидал ее парень
мамонька мама

тут вылез Валерка
забрался на трактор
трактор заревел запрыгал
Валерка уехал

и мы всем хором
уехали
взявши даже последнюю бабку
ее втянули за корзину

покинули место трагедии

над полями летело
мамонька мама
любимая

и ответ

сил нет

В самом деле это автором было увидено — глазами своими и общими, общими и своими. «На чей глаз и кто в силах?» — спрашивал Достоевский. Проследите иной обыденный факт — «и если вы только в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах». Чтобы только заметить факт, «нужно тоже в своем роде художника»². Проследите факт на автобусной остановке и прослушайте «греческий хор» (как и у греков в трагедиях, это по преимуществу хор стариков, судящий молодых героев) ...

Эти свои «Живые мощи» Петрушевская начала писать как рассказ, но перевела его в ритм — и тогда только хор зазвучал, сам «факт» за-

звучал, зазвучала трагедия. Неизбывная национальная и древняя вечная, современная и вечная. Безысходная, в которой некого обвинить отдельно, в том числе и «мамоньку маму».

И ведь это под Муромом происходит, где Илья Муромец тоже сиднем сидел тридцать лет на печи без рук без ног, как живые мощи, а этому только шестнадцать, и он уже «книжки читат когда Машка листат». Но никогда, как Илья, он не встанет.

«Население, местоположение» — в самом деле диктует автору ритмы. Местоположение — древнее место, при тракторах и автобусах остающееся таковым и сейчас, приметы чего то и дело и здесь, в дневнике, проступают. «Карамзин» отсылает к имени в двух отношениях — не только чувствительная повесть не слишком сентиментального, как мы его знаем, прозаика, но и своя отсылка к «Истории Государства Российского» на тяжком ее современном исходе, излете. В этом имени во главе поэмы — очень серьезный юмор, большая игра, которую почему-то не оценила наша постмодернистская критика. Поэтическая игра большого стиля. Стратегия замысла в этом названии вещи.

Имя поставлено над поэмой и заглавие не расшифровано. Как оно соотносится с текстом? Шуткой-смехом или существенно, положительно? Наверное, так и этак, но больше существенно, положительно.

Потому что да — полотно народной жизни в современном ее состоянии — если есть еще народная жизнь (в чем широко распространенное существует сомнение). «Что сквозит и тайно светит...» Все еще тайно светит³. Ни на что не похожее сочинение Петрушевской *удостоверяет* современную народную жизнь и ее несмотря ни на что глубину — не столь беззащитную, надо сказать, как стихийная городская жизнь в известной прозе того же писателя, более непроглядно-неприступную. Удостоверяет притом без того стилизующего налета, что был и в лучших вещах великой скончавшейся деревенской прозы.

Но — «мимо мимо (Гоголь)» — постоянный мотив. Но — постоянный тоже мотив обратный — задержаться, остановиться; центральные строки поэмы, пафос *подробностей*.

привожу подробности
жизнь подробна
промедление жизни подобно

Вопреки известному речению — жизни, не смерти! Гениальная формула, говорящая о любви как силе художественной. О ней в своей дав-

ней философии поступка писал М. М. Бахтин: только любовь может быть эстетически продуктивной силой и в чем эта сила? В том, чтобы «**н а п р я ж е н н о з а м е д л и т ь** над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его»⁴.

Напряженно замедлить — похоже на позу автора деревенского дневника. *Exegi monumentum* — «населению, местоположению» — и «момен-там». Вечная память моментам. Напряженно замедлить над ними — эстетика Петрушевской в этой в чем-то волшебной вещи. Тут и японцы в помощь, дающие глаз и ритм. «вчера в девять вечера закат дог-рал / автобус ехал среди туманов / японские дела / Хокусаи (...) я во-шла в гравюру в туман ничего не видно в радиусе протянутой руки (...) так всегда / входит страшно войдешь нормально (...) и мать сыра земля / точно: сырая / мать (...) о сырая мать иду но матери / послана трактористами», перешахавшими дорогу, что им стоит поднять лемеха раз в десять минут, но нет — картина привычная. Глаз и ритм, родив-шийся с первым хокку, сложенным вместе с дочкой Наташей у костра на закате: «вечерний костер / и на небе / вечерний костер». Тогда и было замечено, что «народ говорит верлибром».

Поэтому деревенский дневник омывается океаном слышимой речи, «вечной речи», как хорошо сказала автор одной из немногих чутких статей о писателе Петрушевской⁵. «Карамзин» это «речевое простран-ство» со многими уровнями-слоями, от «чточто что дадада», через «яко-бы Клава ударила внучку якобы внучка курила» до чистого авторско-го — «я / единственный свидетель (...) что будет / если я отвернусь». Как ни странно, странное сближение стихийной эстетики Петрушев-ской с философией Бахтина можно еще продолжить; у Бахтина ведь кроме философии поступка была еще философия языка, в которой есть такое место: художник в процессе творчества видит и слышит своих героев. «Он не заставляет их говорить (как в прямой речи), он слышит их говорящими. И это живое впечатление от как бы во сне услышан-ных голосов может быть непосредственно выражено только в форме несобственной прямой речи. Это — форма самой фантазии»⁶. Автор «Карамзина» обладает способностью слышать многочисленных персо-нажей мира повествования говорящими, множественный, коллектив-ный субъект своего дневника — говорящим, и говорящий этот мир по преимуществу дан нам не в объективных формах прямых речей от-дельных лиц, независимых как бы от автора, а сонмом-хором *голосов*, уловленных авторским слухом и удержанных авторской памятью, вме-щенных в эту память, ею, так сказать, приватизированных, живущих в

ней, доносящихся к нам уже из особого личного авторского пространства авторской памяти. Но это личное пространство—субъективное-объективное речевое пространство множества голосов. «Живое впечатление от как бы во сне услышанных голосов» — и вправду похоже на впечатление от деревенского дневника.

От себя же, собственным голосом, автор творит свою малую лирику, даже уже и не прямо связанную с материалом этой вот окружающей жизни, но порожденную ею, вот например:

весь мир
копится в тех
кого обидели

с трудом
просачивается
сквозь них

как верблюды
через игольное ушко

обиженные
злые
узкое место

мира

вдруг раз
и вообще
перекроют
кислород

через добрых
мир
свободно идет

Примечания

¹ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 267.

² Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 23. С. 144.

³ В сторону, но о том же, приписка личная. Письмо из Новосибирска от отца Алексея Стричека. Старый мой дорогой знакомый и старый уже человек, католический священник, служащий по восточному обряду, и филолог, автор фундамен-

тальной книги о Фонвизине, изданной в Париже Сорбонной в 1976 г., а теперь и в Москве в 1994. Когда-то я познакомился с ним в Медоне, под Парижем, где многие годы он учил студентов со всего света русскому языку. Сейчас он в Сибири — «навсегда», он сказал, несет свою службу для местной маленькой католической паствы и дружит не только с новосибирскими филологами, но просто с русскими людьми. О том и пишет в письме от 25 декабря 1998 по случаю пушкинских дел наступающего 99-го года:

«Бог одарил Россию Своим Пушкиным для продолжения дела Творения. А Россию нельзя не любить, ее бескрайние поля, тайгу, заходящее зимнее солнце и ее многотерпеливый народ. Помогал я нести дрова одной старушке. „Есть картошечка, убрала до снега“. Радостно показывает карандаш. „Кушила для внучка, соседка дала рублик“.

Рождество буду праздновать у одной девушки-калеки. Ноги и руки у нее парализованы. Живет одна, убежала от родителей. Алкоголики, они пропивали ее инвалидное пособие. Сидел я у нее на полу и, уходя, встать не мог: отнялись ноги. Тут она подползает, охватывает меня здоровой рукой и ставит на ноги — физически и морально».

Что сквозит и тайно светит... Все еще тайно светит. Для меня письмо это тоже что-то удостоверяющее.

⁴ *Философия и социология науки и техники*. М.: Наука, 1986. С. 130.

⁵ *Ольга Лебедушкина*. Книга царств и возможностей // *Дружба народов*. 1998. № 4. С. 201.

⁶ *В. Н. Волошинов*. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 145.

ОТ ИМЕНИ ДОСТОЕВСКОГО

(Т. А. Касаткина. Характерология Достоевского.
М.: Наследие, 1996)

Русское размышление о Достоевском проходит свой цикл. В начале века царила религиозно-философская критика, ее сменило «научное изучение» (чередовавшееся, а то и как-то уживавшееся с официальным гонением на Достоевского), потом пришла «поэтика»; достоевскознанию наших дней в поэтике тесно. Насколько тесно— об этом ярко свидетельствует новая книга. Она открывается декларацией: это «на самом деле книга не только о Достоевском, но и о каждом из нас». Это смелое заявление, не совсем обычное в литературоведческом труде. Собственно, всякое чуткое литературоведение своими средствами (сквозь исследуемую литературу, сживаясь с ней) говорит «о каждом из нас»; но, как правило, не объявляет об этом: литературоведческая речь это косвенная речь (и, может быть, в этом не только ее специфические возможности, но и ее особая этика). Бурно происходящая в наши дни рефлексия над Достоевским тяготеет перерасти в прямую речь и говорить «не только о Достоевском», но и от имени Достоевского. В связи с историческими результатами века и на нашем нынешнем повороте тенденция очень понятная, и обсуждаемая книга являет, кажется, максимум этой тенденции. В ней говорится «о каждом из нас» от имени Достоевского. Тон вступительной фразы немалым образом делает музыку книги. Автор словно курсирует между своим профессиональным кабинетом, в котором делает свои цепкие наблюдения, и прямо кафедрой проповедника. В самом деле: в тексте активно слышны не только публицистические тона (и как им не быть, когда Достоевский так нас «достал» на исходе XX века— не побоимся жуткого нынешнего словечка), но и нескрытые притязания на решение самых серьезных вопросов. Скажем, такого вопроса, как *грех*: «необходимо

договориться о том, что такое грех». Можно, значит, «договориться» об этом. Договаривается же автор с нами бестрепетным разъяснением, «почему самоубийство гораздо более страшный грех, чем убийство», верно, по-видимому, замечая при этом, что Кириллов посягает на большее, чем Раскольников. Замечание, над которым задумаешься, но от общего словно логически связанного с ним тезиса станет не по себе. От решительности, с которой судится о *таких* вещах. Здесь, по-видимому, то самое несовпадение «диалектики» с «жизнью», о каком говорил Достоевский. Диалектика рассуждения на этих страницах книги, скажем по Достоевскому, выточена как бритва, особенно в окончательном заключении, что поминать такого грешника значило бы нарушать *его* волю и «только окончательным забвением, уничтожением „пустого места“» следует как бы эту волю признать. Сверхсуровая неуклонность хода мысли, возможно, ортодоксальна и, конечно, опирается на цитируемую к месту «Справочную книгу для православного духовенства». Только вот — если от «диалектики» к «жизни», и даже помимо всякого Достоевского, — разве в собственном опыте «каждого из нас» не имеем мы горестные примеры, оставляющие в нашей памяти не «пустое место»? Только вот и сам Достоевский не сопротивлялся ли такой диалектике и не дал на нее ответа не слишком ортодоксальной мыслью старца Зосимы? «Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мысля в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таковых я внутренно во всю жизнь молился».

«Грех, рекут нам...» — где рекут? — в обсуждаемой книге.

Наконец, здесь и впрямь произносятся проповеди *ex cathedra*, оформленные по правилам этого жанра, — «О личности и самости», «О правоте». Так называются очерки в книге, и как бывают проповеди на евангельские темы, это проповеди на темы из Достоевского. Мысли проводятся поучительные, но читателю — впрочем, наверное, не всякому — отчего-то неловко. Автор очень настаивает, что признать за собой вину хорошо, а чувствовать себя правым плохо, и как не согласиться с этим, особенно по части вины, — но опять-таки тезис проводится столь неуклонно, что спрашивается — а возможна истинная и даже высокая правота? Как быть с поэтами, заносчиво провозглашавшими, например: «Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание» (Мандельштам). А Пушкин как разговаривал с чернью? Но и автор высказывается о правоте с категорическим сознанием собственной правоты и разговаривает с иными читателями Достоев-

ского, типичный образ которых создан в книге, отчасти как Пушкин с чернью. Чувствуется — не хотим сказать пьедестал, но именно кафедра.

Эта книга — очень современное явление. В ней объявлено возобновление традиции философской критики и строятся для понимания Достоевского вертикальные ориентиры. Есть одно замечание в книге, простое и точное: читателей этого писателя, как никакого другого, разделяет психологическое размежевание по прямому действию на них его творчества: одних он угнетает и подавляет, другим он помогает и картину мира им просветляет. Факт известный и, видимо, верно автор связывает его с характером, качеством, силой или же слабостью, или совсем отсутствием вертикальной настроенности в читателе. Соответствующая настроенность в книге весьма высока; но здесь приходится нам сказать о себе как тоже читателе Достоевского: в отношении к отмеченному основному размежеванию мы надеемся, что находим себя на той же читательской стороне, вместе с автором книги, — тем не менее полемические реакции при чтении книги вызываются именно вертикальными интерпретациями, составляющими главный ее характер.

Вертикальное измерение здесь решительно преобладает над историческим. Автор двояко определяет свои основания — как философские и культурологические. «Характерология Достоевского» — широкое построение, в котором герои пяти романов подведены под довольно жесткую типологию. Ее мы позволим себе не рассматривать по существу, заметим только, что представленные типы мироотношения — героика, романтика, эпика, ирония, цинизм и др., — под которые попадают герои, описываются не просто как человеческие позиции, но и как типы культуры. Но культура — это история, а она в предпринятом построении не очень нужна и даже мешает — что откровенно высказано замечанием о Версилове, в котором слишком яркие черты «исторического» романтика затрудняют выяснение типологических черт. Как будто можно их отвлечь от «исторического» состава этой личности; и кто такой романтик типологический? Может быть, это Шатов в сцене родов — «романтик, не совершающий реального, самостоятельного действия, не могущий воплотить идею», поскольку не он отец ребенка, а Ставрогин? В таком типологическом проявлении, в самом деле, нет ничего особенно исторического. Заметим, кстати, что и Иван Карамзев достаточно ярок как романтик «исторический». Черт ядовито в нем отметил «эту романтическую струйку, столь осмеянную еще Белинским». Ориентир, не правда ли, исторический — и тайно работающий на эстетическую дискредитацию восторженной речи Ивана про

«кубок» (такая уже изношенная поэтика). Но романтическое еще сложнее в Иване: оно отдает и старым, обветшалым романтизмом, и пророчит духовные явления скорого будущего. Вот Блок в «Возмездии» отчеканит формулу декадентского комплекса уже начала нового века: «И отвращение от жизни, / И к ней безумная любовь...» Разве это не в точности иванокарамазовский сплав: сочетание отвращения от жизни с (непреренно) *безумной* к ней любовью? Этот мотив у Блока — сквозной: «О, я хочу безумно жить...» (ср. неромантическое простое пушкинское: «Я жить хочу...» — а «безумный» эпитет отвергается первым же словом стихотворения: «Безумных лет...» Пушкинское классическое и блоковское неоромантическое — а между ними Иван Карамазов; отличие столько же историческое, сколько типологическое). Блок в поэме набрасывает историческую картину — и это картина эпохи создания «Карамазовых» (и рождения поэта); и Иван Карамазов в ней присутствует в виде героя поэмы (отца поэта) — «демона» и «молодого ученого», которого «заметил Достоевский». Иван — предтеча выраженного в «Возмездии» исторического настроения; его романтическое уже в немалой мере романтически-декадентское. Зарождение на иной лад декадентского комплекса уже в чертах Ставрогина разглядел еще А. Л. Вольинский. Жаль, что фундаментальная типология Т. А. Касаткиной мало интересуется этими историческими аспектами — могла бы быть и более гибкой, и более точной. Но качеством гибкости автор сознательно, видимо, жертвует ради идейной ясности. Этой ясностью отличается важное в идеологии книги рассуждение об иконе и западноевропейской картине. Об исторических причинах замещения иконы картиной в самом деле было бы автору говорить «невозможно и неуместно»; достаточно объявить, что это было «радикальным потрясением для культуры», и вынести духовный приговор всей живописи как человекобожескому явлению, целью которого было «отрицать божественность Христа». Этот огромный взгляд изложен на полустраничке, но это один из опорных тезисов книги, руководящий анализом «Идиота» и, надо сказать, позволяющий интересно заметить, как много в этом романе живописи, картин, объявленных и необъявленных. Таков характер книги: наблюдения, часто новые и почти неизменно острые, нанизанные на каркас из авторитарных тезисов, среди которых и это культуроборческое (в культурологическом сочинении) обличение европейской картины как таковой, что, наверное, надо понять как последний вывод из известной теории обратной перспективы, но если так, то вывод круче самой теории.

Рассуждение об иконе и картине — редкий в книге квазиисторический мотив, на самом же деле — идеологический тезис. История не нужна в этой книге; но вся она в целом резко окрашена исторически. Оттого и столь современное это явление. Например, здесь трактуется и разоблачается с особым пафосом категория героического. Но ведет свое происхождение она, оказывается, с одиннадцатого тезиса Маркса о Фейербахе (не объяснять, а изменять мир), а «первое научное исследование героической мироориентации» дали «Вехи» (статья С. Н. Булгакова «Героизм и подвижничество»). Гегель и прочие теоретики героического не в счет, и это в системе книги логично: речь идет не о понятии классической эстетики, а о той его актуальной интерпретации в контексте политической истории XIX—XX веков, о которой и говорили «Вехи» — о героизме как психологии радикальной атеистической интеллигенции, психологии русской революции, героизме с противоположным знаком. В связи с итогами века понятно, что можно сегодня об этом сказать, и Раскольников с «Бесами» постоянно в этой связи сегодня упоминаются (упоминались уже и в «Вехах»). Недавно была предложена злободневная формула — «Достоевский и канун XXI века»; программа нашей книги в главном в нее уместается.

Так что с классической эстетикой актуальная транскрипция классического термина имеет мало связи. В классической эстетике возможен был и царил веками в литературе «героический эпос» — в системе книги сочетание немислимое. Но не по Гегелю учили диалектику в этой книге. В почти злободневном теоретическом контексте книги имя Павлика Морозова как «пионера-героя» неудивительно, но вдруг возникающий также Геракл из исконной героики выглядит странно. На него тоже пала тень кануна XXI века, и ему выражается неодобрение за то, что он мир исправлял, очищая землю от чудовищ, и тем проложил дорогу Раскольникову. Другое дело Георгий Победоносец, также сразивший чудовище и тем исправивший мир, — он проложил дорогу Степану Трофимовичу на его последнем святом пути, на большой дороге с зонтиком в правой руке, в котором интерпретатор видит аналог копья, поражающего в символическом плане романа «премудрого змия» Ставрогина. Все же по части как такового действия героического есть известное сходство в подвигах двух героев, и если их оценки столь различны, то, видимо, по причине того, что один герой языческий, другой христианский — и это тоже интерпретация актуальная.

Итак, *интерпретация* — не ключевых понятий только, но самого Достоевского. Откроем книгу и прочитаем эту «Хорошее отношение

к лошадям». Это по поводу всем памятного сна Раскольникова про замученную лошадь. Истокование, представляющееся красноречивым особенно. Истокование состоит в перетолковании этой притчи исследователем вопреки герою и вместе с ним вопреки традиционным читателям («читателям героической ориентации», традиционно настроенным на одну волну с героем Раскольниковым), переживающим эти страницы как откровение о боли мира. Перетолкование заключается в здравом объяснении, что это *только сон*, что боль и страдание как состояние мира лишь приснились болезненному герою, «лишь представление Раскольникова о состоянии мира». Нет никакой такой несчастной савраски в мире и этой страшной несоразмерности непосильного груза, нет самого вопроса, доведшего героя по причине неадекватного восприятия до его безумного акта. Так и сказано: героиня в виде идеи Раскольникова «создает вопросы и проблемы там, где на самом деле нет ни вопросов, ни проблем». Нет «на самом деле» ни вопросов, ни проблем в «Преступлении и наказании», а если есть, то ложные, и в разоблачении их состоит проблема романа. *На самом деле* (еще раз сказано) в действительности романа мимо героя провозят пьяного «в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадию». Эта телега, как замечательно подмечено исследователем вслед за В. Викторovichем, словно выехала из сна Раскольникова, словно и вправду в опровержение сна. Потому что там огромная телега сопрягается с тощей клячонкой, в чем и притча с ее откровением. Так что же *на самом деле* — грубое, но здоровое внешнее впечатление или внутреннее, но болезненное и даже «безобразное» откровение? Очевидно, здоровому чувству реальности у исследователя импонирует этот вид ломовых лошадей (да и мальчик во сне любитесь ими) и та картина грубой соразмерности, какую они являют, — ведь она отвечает главной внушаемой тут философской и поучительной истине, что «всем дается ноша по силам и никому не дается больше, чем он может снести». Конечно, это истинно *в последнем счете*, когда бы только не резонерское звучание в данном конкретном случае этой истины, вызывающее на память друзей Иова, говоривших *в общем* правильные вещи, но которым будет свыше отвечено, что они «не говорили обо Мне так верно, как раб Мой Иов» — хотя он возроптал и взыскивал справедливости и отказывался на основании своего несчастья признать за собой неведомую ему вину, тогда как они богобоязненно порицали его за ропот. Попутно выносятся суд Некрасову, открывшему тему забитой лошади, как цинику не только в жизни, но и в поэзии (очевидно, слово о нем Досто-

евского как о «раненом сердце» слишком созвучно раскольниковскому сну). И главное за всем этим — «н е с у щ е с т в у ю щ и е несправедливости», на основании которых поднимаются богоборческий ропот и политическая революция. Наша революция случилась по причине того, что некоторым «благородным молодым сердцам» «приснились» «н е с у щ е с т в у ю щ и е несправедливости», и это было предсказано сном Раскольникова. Повторим: это можно понять в канун XXI века, однако такой художественный и исторический анализ такого события, как русская революция, не столько же ли основателен, как заключение обо всей западноевропейской картине?

Иннокентий Анненский писал в начале века о «художественной идеологии» «Преступления и наказания» как о «еще не закрепленной»: «Меня еще не учат». Доступен ли нам сегодня тот свободный и *поэтический* взгляд на этот роман, какой у Анненского выразился в видении его коллизии как напряжения между «требуемым счастьем» и «приемлемым страданием», без однозначного между ними решения? В канун XXI века Ю. Ф. Карякин потребовал решения однозначного и решил отбросить путаницу раскольниковских мотивировок, в которых запутались и исследователи, и свести их к требуемой — не счастью, а власти, отводя гуманные мотивы как ложное прикрытие, автолицерный «самообман Раскольникова».

Таким толкованием обозначилась тенденция усеченного понимания Достоевского в актуальной для нас интерпретации, будто от Раскольникова к кануну XXI века прямой логический (и политический) путь. Однако если и путь, то не столь прямой. Известно, что у героя была теория, которая всему виной; главное для него не личность, а теория, говорит и Т. А. Касаткина (хотя все же она сложнее видит проблемную связь романа). Но вот мы слышим героя: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо...» Что здесь — личность или теория? — а ведь в этом насквозь лирическом и личном сидит и его теория. Вот вопросы о «приемлемом страдании» и «требуемом счастье», завязанные живым узлом. Автор романа не стоит к своему герою в отстраненной критической позиции — как, будто бы вместе с автором, стоит исследователь в обсуждаемой книге. Автор *понимает* героя, но не согласен с ним. Не согласен, но понимает. Достоевский любит Раскольникова (но не любит Ивана Карамазова), и мы его любим — оттого нам этот роман так горяч; и без этой живой и простой предпосылки мы теряем контакт с романом. Дейст-

вительно, надо переживать этот текст, как сказано в нем самом, «минуту за минутой, пункт за пунктом, черту за чертой», и мы увидим — при глухом одиночестве сколько горячей связи с людьми в *источнике* головной теории. «Почти все время, как читал Раскольников, с самого начала письма, лицо его было мокро от слез; но когда он кончил, оно было бледно, искривлено судорогой, и тяжелая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам». Нельзя оторвать эту злую улыбку от этих слез, они — в истоке кривящей судороги, и тайну этого перерождения чувств исследовал Достоевский в своем герое (и гораздо раньше еще — на последней странице «Слабого сердца» — см. замечательную статью А. Л. Бема «Чужая беда в творчестве Достоевского», 1941); не рассечь их аналитическим скальпелем, а только — аналитически воспринять как живое сплетение. «О, если б я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!» (сам Достоевский выделил эти слова). Вот когда, при каких условиях бы не было этого! Без любви и связи с людьми! Но современное достоевскоеведение не слышит. В усеченных интерпретациях наших дней наблюдается нечто вроде идеологической редукции — будь то политизированное чтение (Ю. Ф. Карякин) или же столь, скажем так, духовное (тоже, впрочем, с политическими обертонами), как в обсуждаемой книге.

Надо еще вернуться ко сну Раскольникова. Перетолкование его в смысле иллюзорности явленной здесь картины мирового страдания (*несуществующие* несправедливости) — лишь половина перетолкования. Другая его половина в том, что сон прообразует злую теорию необходимости самостоятельного действия: целуя мертвую окровавленную голову лошаденки и бросаясь с кулачками на ее мучителя, мальчик, оказывается, уже отделяет себя от людей (как отрежет себя от них после преступления) и от их греха, от связанности во грехе, от «объединяющей роли греха», и тем самым лишается и сознания собственного греха (как похоже опять на аргументы друзей Иова). Главная же фигура во сне — отец: « — Пьяные, шалят, не наше дело, пойдём! — говорит отец». Мальчик познает бессилие отца, но отец — это сам Бог Отец, и «это момент, в который он теряет Бога» и должен принять решение на себя. Бог умер в сердце его, и надо действовать самому, а это уже героический путь (в том смысле, какой условлен в исследовании): вот и теория.

Признаемся: мы не знаем, что сказать по поводу этого превращения отца Раскольникова в Бога Отца (оно развивается по ходу интерпретации: помощь мармеладовскому семейству деньгами от заклада

отцовских часов — это помощь Божьими средствами). Скажем лишь, что узнав об этом из книги Т. А. Касаткиной, это трудно уже забыть; такая резкая внушаемость свойственна вообще фантастическим толкованиям в этой книге. В нашем случае толкование высвечивает отца Раскольниковова, и это стоит благодарности, потому что он не пользуется при чтении нашим вниманием, а между тем скупые упоминания о покойном отце в романе исполнены значения. И отец для ребенка действительно представляет высшее начало — как бы бога-отца его маленькой жизни. Но в данной интерпретации эта тонкая связь выпрямляется в грубое отождествление. Отождествление, служащее целям интерпретации — перетолкованию эпизода «наоборот» его привычному восприятию. Но такое тотальное перетолкование только и возможно при условии отождествления отца героя с Богом Отцом. Отождествление, таким образом, *принадлежит интерпретации* — и вряд ли принадлежит непосредственно тексту этого эпизода. В интерпретации его значение (значение сна) понимается как «отрицательное» — но дочитаем его до конца: что вынес герой из этого сна? Освобождение (пусть ненадолго) от наваждения, облегчение и — молитву (едва ли не единственная его молитва в романе): «Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!»

Еще — сухарь и пиво: стакан пива и кусок сухаря, от которых у измученного человека «крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения». Сухарь и пиво, замечено в книге вслед за Л. В. Левшун, «напоминают о причастии». Что же, может быть, и напоминают. И если кому-то напоминают и мы об этом услышим, то неволью будем как-то иначе смотреть на эти сухарь и пиво (со смутным чувством, что «в этом что-то есть»). Но можем вспомнить при этом другие сухарь и пиво — плюшкинские. «Сухарь из кулича» и «славный ликерчик», которыми Плюшкин как раз в такой комбинации пытается угостить Чичикова, — не напоминают о причастии? Почему бы и нет (особенно если вспомнить, какие именно с Плюшкиным связывал Гоголь планы преобразования мертвых душ, по Дантовой модели, в третьем томе поэмы)?

В постмодернистской современности вопрос о «границах интерпретации», как назвал свою книгу (1990) Умберто Эко, имеет первостепенную актуальность. Эко описывает тенденцию, определяемую как патологический синдром «одержимости скрытым смыслом». Ныне этот синдром — эпидемическое явление. Так что и в этом отношении обсуждаемая книга — факт современный, может быть, даже со знаком «ультра». Здесь в ходу такие термины, как «подтекст» и чтение «на ме-

тафизическом уровне». Подтекст — *под* текстом и, значит, не дан непосредственно; чтобы его добыть, «раскопать» — как в показательном нашем примере, — нужна теоретическая или идеологическая презумпция, определенным образом направленная. Правда, автор допускает — и это, конечно, верно, — что простому читателю достаточно текста, чтобы «почувствовать» подтекст. Значит, тексту принадлежит контрольная функция по отношению к интерпретации — принимает он ее или отторгает (как с нашей читательской точки зрения текст «Преступления и наказания» отторгает изложенную интерпретацию). Текст кажется беззащитным перед нашими интерпретациями с их смелостью, но он же и неприступен. Не так давно Л. И. Сараскина путем ряда сдвигов и переноса акцентов доказала, что вопреки всем писавшим о «Бесах» Хромоножка — не святая (пусть и очень своеобразная), а ведьма (см. в ее книге «„Бесы“: роман-предупреждение». М., 1990). То же чтение подтекста и тоже интерпретация смелая, но текст ее отвергает.

Мы сказали выше, что в книге Т. А. Касаткиной много остроцепких наблюдений. Любой заинтересованный читатель сам убедится в этом; но надо упомянуть хотя бы некоторые: впервые, кажется, в литературе о Достоевском столь внимательная оценка роли Лизы Хохлаковой в последнем романе; сцена встречи соперниц в «Идиоте»; тема девственности всех главных героев (включая Настасью Филипповну) в том же романе; чистоплотность Смердякова в связи с его фамилией и темой тлетворного духа; симпатичное воспоминание автора, что в первый раз она читала «Бесов» как роман о Степане Трофимовиче. Но наблюдения в книге жестко организованы. Организованы центральным тезисом, что Достоевский — «истинно христианский писатель». Что и говорить об ответственности тезиса, за который столь многое в Достоевском-писателе. Но тезис этот *проблемен* и заслуживает сложного рассмотрения. Такого проблемного рассмотрения в книге мы не находим, а находим систему непрерывного подтверждения тезиса на материале пяти романов. Способ подтверждения — сплошная христианская семантизация текстов Достоевского на всех уровнях, примеры ее мы могли наблюдать. Как незримое завершение всех романов (уже за текстом) исследователю видится «изображение Христа-Пантократора», и высказывается предположение, что, может быть, это следовало бы воспроизводить полиграфически. Бывают смелые текстологически-полиграфические идеи (и, например, предложение А. Е. Тархова печатать для полноценного восприятия текста «Евгения Онегина» не только ка-

ждую строфу на отдельной странице, но и пропущенные строфы так же, передавая их графически как смысловые паузы полноценными четырнадцатую рядами точек, наверное, заслуживает хотя бы экспериментального книжного осуществления: см. его комментарий в издании пушкинского романа в худлитовской «Школьной библиотеке», М., 1978, с. 215) — но относительно этой позволим себе со своей стороны предположить, что воплощать ее полиграфически не следует. Большой этюд об эпилогах пяти романов — наверное, самая яркая в книге часть. Методом рассматривания загадочных картинок во всех эпилогах усматриваются такие комбинации фигур, какие складываются в глазах рассматривателя в «словесные иконы», до малых деталей, в точности соответствующие определенным иконописным типам и прямо конкретным иконам. Одержимость скрытыми смыслами достигает здесь пика, как и излюбленный автором метод активного, чтобы не сказать агрессивного, давления на текст для выдавливания необходимого смысла. Это дает результат, поскольку, как на загадочной картинке, мы начинаем видеть спрятанные фигуры и уже не можем не видеть их — пока не очнемся, когда нам предложат увидеть в записывающем свой рассказ Подростке иконописного юношу Прохора, записывающего Апокалипсис под диктовку евангелиста, которым оказывается автор письма, заключающего роман, Николай Семенович, «муж Марьи Ивановны», то есть «муж, превознесенный Божией благодатью» (тотальные христианские этимологические расшифровки имен героев в работе — предмет особого разговора; пусть о них судит читатель). Но загадочные картинки («словесные иконы») в финалах «Бесов» и «Идиота» запоминаются.

Русское размышление о Достоевском проходит свой цикл. Книга «Характерология Достоевского» — выразительное событие нынешнего этапа. В книге со вкусом цитируется выразительное также высказывание и тоже из нынешнего этапа: «Замечательно, все-таки, сказал Дмитрий Урнов на обсуждении книги Ю. Ф. Карякина „Достоевский и канун XXI века“: „Мы рассуждаем так, словно Достоевский, что называется, с нами. А он вовсе не с нами, он против нас!“»

Разумеется, это со вкусом цитируется полемически по другому адресу — по адресу других писавших и пишущих о Достоевском. Очевидно, что возможности переадресации замечательного высказывания в собственный адрес это зазорное цитирование никак не предполагает. А между тем «Достоевский с нами» — это тот пафос, в который можно впасть, когда начнешь говорить «не только о Достоевском», но и от

имени Достоевского. Такая сегодня тенденция, и можно ли спорить с этим? Но судить о ее достижениях можно.

1997

P.S. О религиозной филологии

1

Определение «религиозная филология» сформулировано в статье А. Н. Хоца, находящейся в печати и представляющей собой также отклик на книгу «Характерология Достоевского». Определение удачно тем, что религиозная филология как явление наших дней рифмуется с религиозной философией, явлением начала века. Была у нас религиозная философия, пришло время религиозной филологии. Создатели русской религиозной философии были озабочены обоснованием своего пути: как возможна религиозная философия, соединяющая проблемность и критичность философской мысли с догматичностью мысли религиозной?¹ Пионеры религиозной филологии наших дней только еще приступают к такой работе самообоснования; начала ее уверенно намечены в двух программных статьях Т. А. Касаткиной², в которых прежде всего констатируется *несовместимость* религиозной и научной картин мира как в целом, так и, следовательно, соответствующих пониманий художественной картины мира. Религиозный человек иначе читает литературу и религиозный филолог иначе ее рассматривает и исследует. На свою религиозную позицию личную филолог ссылается как на теоретический аргумент, в конечном счете решающий; она возводится в концептуальное отличие, а если прямо сказать — в концептуальное превосходство. Согласимся, что это новое слово в литературной теории, учреждающее новую общность филологов-посвященных на демонстративно ненаучном основании (надо признаться, подобное теоретическое афиширование мировоззренческого превосходства вызывает известную неловкость, и вспоминается, может быть, не идущее к делу, но вспоминается — экспромт покойного Никиты Ильича Толстого, который выпалил как-то за столом одному из присутствующих: «У кого крест снаружи, тот всех хуже»). Свое обращение к «изумительному стихотворению» Блока «Девушка пела в церковном

хоре...» В. Непомнящий предваряет словами: «Атеист и верующий прочтут стихотворение по-разному»³. Что несомненно, имея в виду лирическо-литургический сюжет стихотворения, но посмотрим, как «по-разному» можно читать его.

В изумительном стихотворении обнаружено слабое место — понятно, какое. «... И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, плакал ребенок / О том, что никто не придет назад». Понимание этой печальной концовки, в самом деле, зависит от знакомства с порядком православной литургии и знания о мистическом смысле таинства Евхаристии; для незнакомого и незнающего эти строки зашифрованы. Знающий понимает, что происходит; а происходит то, к чему возможен реальный комментарий с переводом с сакрального на простой язык: ребенок плачет, когда его подносят к Причастию, что часто бывает, но ведь это обычное здесь представлено на слух поэта, который слышит необычное. Но поэт сначала слышит девушку, как она пела в церковном хоре, «И всем казалось, что радость будет» — происходит великая ектения (прошение), лирический сюжет воспроизводит последование литургического действия; и плач ребенка в момент Причастия — это девушке ответ. Ребенок знает, чего уже не знает девушка, — что никто не придет назад. Поворот и как бы срыв в итоге стихотворения, впрочем, как-то смягченный всем его пережитым уже нами строем, неснимаемым отчего-то и безнадежным итогом и, несмотря на итог, остающимся с нами. Тем не менее в итоге стихотворения — срыв и вызов, и ортодоксальная критика стихотворения обоснованна и понятна. Но художественная критика и оценка, если она при этом не хочет себя отделять от критики ортодоксальной? Если хочет целостно оценить, не отделяя очарования этих стихов от того их противохристианского заострения, что составляет их смысл в итоге?

Надо признать, что это очень трудный вопрос художественной критики, в каждом случае, очевидно, нуждающийся в своем решении. В этом случае В. Непомнящий так решает его: он хочет *исправить* стихотворение. Чтобы спасти его, другого выхода критик не видит. «Самое замечательное» — это уже мы цитируем критика, — что он может представить стихотворение без злосчастного рокового места: «Самое замечательное — к этому я, собственно, и веду — это то, что вводного оборота „Причастный Тайнам“ могло и не быть. Попробовав представить это себе, мы увидим, как возрастает степень нашей свободы в понимании прекрасных стихов, каким объемным, живым и трепетным становится их смысл без жесткой идеологической „маркировки“ этого детского плача!»

В самом деле — мало ли от чего дитя надрывается. Критик хочет отделить этот бытовой факт от его принудительно-идеологического (противохристианского) истолкования в стихотворной строке, а для того исправить строку. Но можно ли их в стихотворной строке разделить? Никакого бытового факта в стихотворной строке, конечно, нет, и от «вводного оборота» его здесь не отделить. Есть плач ребенка вместе с его откровением-смыслом — как *поэтический факт*.

Критик даже так формулирует: поэт «наносит читающему удар ниже пояса, чтобы он не смел своевольничать в понимании смысла». В остальном же стихотворение изумительное. В чем остальном, если здесь его кульминация, несомненно центральное место, с которым уж в целом стихотворение принимать или нет. Во всяком случае *представить себе* («Попробовав представить это себе...») его так исправленным — и как бы то ни было вообще исправленным — невозможно. Но ведь вот, оказывается, такому чуткому критику это возможно — и приходится на него же, по логике бумеранга, обратить его же тяжелую артиллерию и его грубоватый язык: это критик следит за поэтом, чтобы он не смел своевольничать в понимании смысла.

Почти за тридцать лет другой очень чуткий тоже критик задерживался на этом стихотворении Блока как на специальном примере к теме «Поэзия и религия». «Поэзию от религии хоть и возможно отделить, но лишь с трудом, и не на самой глубине» — писал Владимир Вейдле⁴. Он приводил письмо Блока 5 августа 1905 г. из Шахматова Е. П. Иванову, глубоко верующему его другу; Блок в этом письме ему посылал стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» и здесь же писал: «Скажу п р и б л и з и т е л ь н о: я дальше, чем когда-нибудь, от р е л и г и и...»⁵ Вейдле это письмо приводил, и ему надо было что-то решить со стихотворением Блока в связи с письмом и с поставленной темой о поэзии и религии. И Вейдле решал: «Прочитав эти стихи, мы только одно можем сказать: поэзия его ближе к религии, чем его воля и рассудок». Так он решал о стихотворении в целом, принимал его в целом, нисколько не отворачиваясь от безнадежности на его конце. «Стоит он (поэт) теперь вместе с нами за обедней, слушает пение, возносящееся с клироса, уверениям веры не верит, а все же „из мрака“ обращает лицо к алтарю, оттого и печаль его стихов остается проникнутой чем-то ликующим и светлым».

Владимир Вейдле судил о стихотворении Блока как художественный критик и как верующий человек одновременно и вместе, но не как религиозный филолог. Мысль об исправлении (пусть только мыс-

ленным, «представленном себе») текста поэзии не могла прийти ему в голову. Между тем она логична — скажем так — с позиции религиозного филолога, который может принять прекрасное, но не вполне правильное стихотворение, лишь подвергнув его благочестивому исправлению. Скажем, опять же пользуясь логикой бумеранга, — *идеологическому* исправлению. Смешно, когда в полемике предъявляют друг другу этот эпитет, этот ярлык, отводя его от себя, как кричат «держи вора!» Но все же более странно *критику* вменять поэту идеологическое вмешательство в собственный поэтический текст там, где критика он не устраивает, и все же подобная неприятная операция и самое это понятие по характеру ремесла подходит более критику, поправляющему поэта. Если то, что Блок говорил в письме *приблизительно*, выразилось в стихотворении, посланном в том же письме, то выразилось как именно мысль «приблизительная», настроение, перешедшее в мысль лирическую и, во всяком случае, для изумительного стихотворения органическую. Слова об «идеологическом напоре» поэта на самого себя как-то здесь неправдоподобны — зато что касается представленного нам благочестивого проекта перетолкования, то здесь, по неслучайной той же логике бумеранга, они уместны вполне. Держи вора!

Блок в конце, вспоминает Вейдле, многое у себя разлюбив, это стихотворение «до конца не разлюбил» и в послеоктябрьские уже годы им часто заканчивал выступления на вечерах, «так что слушатели знали: прочтет его, значит больше читать стихов не будет».

Проблема религиозной филологии упирается в общий большой вопрос, заключающийся в понимании и оценке статуса секуляризованного искусства нового времени, которое, «освободившись от культа, пошло своим путем, получило возможность и осознать свои границы, и ощутить свою глубину»⁶. Нынешняя религиозная филология с очевидностью ориентируется на идеал искусства в составе культа (о чем, например, говорят упоминавшиеся в статье о книге Т. А. Касаткиной ее оценки западноевропейской живописи после иконы). В старой нашей религиозной философии было об этом такое суждение: «Восстановление прежнего положения для искусства потому не может явиться желанным для современности, что отношения между религией и искусством, потребностями культа и внутренними стремлениями творчества тогда имели все-таки несвободный характер, хотя это и не сознавалось. Искусство, посвящая себя религии, сделалось ее *ancilla*, играя служебную роль, а отношение к нему было утилитарное, хотя и в самом высшем смысле». Статус же искусства как такового, свободного

и даже «самодержавного», С. Н. Булгаков определил своей классической формулой, отлившейся в императивную форму: «Оно должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит—от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)»⁷.

Стихотворение Блока свободно от религии (как и писал поэт Е. П. Иванову), но разве свободно оно от Бога? Ни единым словом своим не свободно—перечитаем с начала и до конца. Но, похоже, в такие тонкие различия религиозная филология вдаваться не хочет. Она исповедует то, что С. Н. Булгаков называл «гетерономией целей», какая «противоречит природе искусства»⁸, так что пушкинское «цель поэзии—поэзия», вероятно, может быть принято ею очень условно, наверное, с оговоркой или также быть подвергнуто исправлению (перетолкованию). Гетерономия целей при этом скрыта в благом представлении о как бы предустановленной гармонии целей: «Русскому поэту, впитавшему христианскую генетику, „бороться“ с христианством чисто художественными средствами не под силу—не позволяет собственный художественный гений»⁹. Однако разве стихотворение Блока всего лишь один колеблющий эту риторику досадный пример? «Дар напрасный...» пушкинский не раз огорчал В. Непомнящего, да и другое у Пушкина—«Поэт», «В степи мирской...» А уж у более поздних поэтов: «Мужайся, сердце, до конца: / И нет в творении Творца, / И смысла нет в мольбе». И рядом с Блоком—стихотворение о том, как «уплывала Вербная неделя».

Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.

О том же ведь—что «никто не придет назад». Что, не «чисто художественными средствами» это так сильно сказано?

2

Но и прямо гетерономия целей заявлена главной мыслью программных статей Т. А. Касаткиной о том, что искусство—«лишь средство, а не цель», «лишь путь», «проводник и посредник», «лишь дорога ввысь»—с неизменным акцентом на это «лишь»¹⁰. Выразительное словечко—а в нем центральная мысль объявленного в статье

Т. А. Касаткиной «послелитературоведения» (выразительное тоже самоназвание, образованное по образцу такого понятия, как «метафизика») и его отношение к своему предмету. Искусство, литература — это «лишь», то, что надо преодолеть, как сказал бы Ницше. И оно преодолевается, а как преодолевается — о том пример поясняющий: ведь цель невесты Финиста ясна сокола вовсе не в том, чтобы три пары железных сапог сносить, а чтобы найти жениха (предполагается повышение этого слова, которое и происходит в ближайших строках статьи). Путь по миру искусства тем самым надо быстрее пройти, не задерживаясь и тем более не погружаясь в него. Соответственно и цель филолога трансцендируется, простирается за литературу — дальше и выше.

Так «во всех типах религиозных культур» — уточняет автор. Послелитературоведение тем самым мыслит себя чем-то вроде «нового средневековья» в современной эстетике. И, очевидно, вопреки мнению С. Н. Булгакова, «восстановление прежнего положения для искусства» признается желательным. Однако судит автор при этом о новом искусстве в свободном его состоянии, которому принадлежат и Пушкин, и Достоевский — опоры нынешнего православного литературоведения. Но поэтому их приходится *поправлять* — и вообще решимость филолога не только исследовать и даже не только оценивать, но *поправлять* великого писателя есть совершенно новая в нашей филологической практике храбрость, о которой можно и в самом деле сказать, что, отменяя умершую советскую идеологию и ей противостоя, новая литературоведческая идеология сохраняет известную ее функцию, руководящую и направляющую роль (замечание А. Н. Хоца). Нам случалось уже писать о том, как В. Непомнящий сетовал Пушкину на незнание правильного языка и свысока его поправлял, когда тот обмолвился о «божественном красноречии» и «вечно новой прелести» Евангелия. И Достоевским-художником в его способе выражения, случается, надо руководить. «... думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: „Вы не виновны, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!“» Комментарий исследователя: «Опасная в данном контексте оговорка! Утверждение невинности во грехе и обожение — это стезя Клеопатры. Но, кажется, истинный смысл, столь неумело выраженный, в другом — в жажде восстановления божественного достоинства, присущего человеку»¹¹.

В статье о пушкинской цитате в романе «Идиот», как и в книге Т. А. Касаткиной, кое-что остро замечено, и мы торопимся это при-

знать (как и об этом именно романе Достоевского в других работах автора). Но останавливаемся на цитированном попутном замечании в скобках как несомненно методологическом замечании, выдающем нечто из общих целей автора, лежащих, как и теоретически утверждает автор, *вне* исследуемого текста. Следствие — неслышание текста, проверяемого на правильность. Кому предъявлена духовно-стилистическая претензия — герою или автору? Если герою, и это он (она) не умеет правильно выразиться, то, значит, это Настасье Филипповне надо вменить целые две принципиальные религиозно-философские ошибки в ее всего нескольких столь простых и душевных словах, какие, конечно, автор здесь для нее нашел. Но поэтому все же вменяется автору, Достоевскому. «Столь неумело выраженный» — это ему, а «истинный смысл», умело выраженный, — металитературоведу. Но сравним чудесные слова в романе и голую риторику комментатора как, вероятно, их правильный перевод. Так вот, симптом методологический — если это методологический случай, а он, очевидно, таков — симптом методологический есть неслышание чудесности этих слов, сама потребность вменить, поправить, выполнить по отношению к любимому писателю руководящую роль.

Это попутное замечание в скобках в рассматриваемой работе на самом деле — концептуальное замечание, поскольку слова Настасьи Филипповны, которые кажутся нам чудесными, а автору замечания опасными, находятся в самом центре исследовательского внимания как средоточие заблуждения обоих героев — и, соответственно, в центре нового понимания романа Достоевского вопреки привычному «гуманному» пониманию. Христианское понимание вопреки «гуманному». Новое понимание чрезвычайно сурово к обоим героям за то, что путь покаяния и прощения они подменили путем оправдания грешницы, ее «реабилитации». Такова основная мысль ортодоксального идиотоведения в ряде работ последнего времени. «Реабилитировать» — слово из черновигов к «Идиоту», «то есть — оправдывать», комментирует исследовательница¹². Но комментарий ошибочен, поскольку пользуется — что в очередной раз характерно — суженным, усеченным актуальным истолкованием термина, как он знаком нам по политической современности. Достоевский творил в другом языке, у него это слово — духовный термин, правда, пришедший к нему из французского христианского социализма времен его молодости. Смысл его еще в 1849 году был проговорен П. В. Анненковым в статье о ранних произведениях Достоевского: «попытка восстановления (*r habilitation*) челове-

ской природы»¹³. А сам Достоевский в 1862 г. в широко известных словах объявил «восстановление погибшего человека» главной мыслью всего искусства своего столетия, «мыслью христианской и высоконравственной». Несомненно, в том же значении термин используется в черновиках к «Идиоту»: «Он восстанавливает Настасью Филипповну», «réhabilitation Настасьи Филипповны»¹⁴. Не оправдание, а восстановление погибшего человека — и слово это в устах самого Достоевского, а не только его заблуждающегося духовно, допустим, героя. Собственно, то же, что и исследовательница от себя формулирует как «истинный смысл». Но неуклонно ведет свою линию суда над героем за оправдание грешницы (в интересах чего неслучайно и термин «реабилитация» у Достоевского понимая концептуально-ошибочно). В конце концов неслучайно тоже, можно сказать, логично интерпретация находит в тексте для себя опорные слова Евгения Павловича Радомского: «Как вы думаете: во храме прощена была женщина, такая же женщина, но ведь не сказано же ей было, что она хорошо делает, достойна всяких почестей и уважения?» («Идиот», часть четвертая, IX).

«Дело в том, что в данном вопросе Евгений Павлович абсолютно прав...» — заключает другая исследовательница в другой работе, но исполненной в той же линии мысли, можно сказать, договаривающей интерпретацию¹⁵. В материалах к роману это лицо характеризуется как «скептик и неверующий»¹⁶, в самой же сцене романа, где произносится это суждение, Евгений Павлович «разумно и ясно» и «с чрезвычайной даже психологией» подвергает беспощадному анализу всю историю отношений героя и героини. Комментарий рассказчика к этой речи очевидно имеет здесь характер иронически-отчуждающий; по всем пунктам характеристики это чуждый автору персонаж, уму которого автор отдает при этом должное и доверяет местами даже некоторые свои мысли. Но эта сентенция о евангельской грешнице представляет собой в смысловом балансе романа, наверное, некий обратный полюс не только несчастному герою, но и автору вместе с ним. В самом деле персонаж-резонер «абсолютно прав», но прав отвлеченно, холодно, прав той правдой, о которой слова Аглаи — «одна правда, стало быть — несправедливо», худшей для Достоевского правдой.

И вот парадокс религиозной интерпретации романа Достоевского в последней названной статье заключается в том, что оценка главной ситуации романа производится с точки зрения Евгения Павловича Радомского, «скептика и неверующего». Парадокс, имеющий свою логику, иллюстрацией которой и служит «абсолютно правильное» изложение

душевно-духовно чуждым автору персонажем евангельской истории, изложение, почти демонстративно в составе романа противостоящее всей его живой горячей действительности. Бедный князь признает, что его собеседник все правильно говорит; «но тут было еще одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на ее лицо!» Интерпретаторы это, кажется, пропустили тоже. «Диалектика» и «жизнь» — основное у Достоевского размежевание; духовные прокуроры нынешней религиозной интерпретации, опирающиеся на суждение в духе фарисейского христианства как на «последнее слово в романе» (суждение, представляющее здесь, в тексте романа, характерно достоевскую смысловую провокацию автора), — кажется, на стороне «диалектики» в том самом смысле, в каком это слово прозносил Достоевский.

3

Работы двух авторов, о которых идет у нас речь, — талантливые и сильные; оттого и заслуживают внимания как порождающая среда нарастающих на глазах тенденций. Статью В. Непомнящего отличает крупный взгляд на самый «феномен Пушкина» в контексте не только и не столько литературном — в контексте отечественной истории. Изложение этого взгляда перемежается с показательными, методологическими, как любит сам автор их называть, разборами текстов; как методологические именно они и интересуют нас в настоящих заметках. В статье таких центральных разборов два: Блок — второй, а первый, с которого все начинается, — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Методология же одна — исправить Пушкина и Блока и привести в соответствие с философским сознанием истолкователя. Блок претерпевает это открыто, пушкинское стихотворение — скрыто. Оно прочитано так, что скепсис последней строки, вероятно, и побудивший Жуковского к его редакторскому — и гениальному в этом случае (не везде редактора Жуковским Пушкина такова) — творчеству в пушкинском тексте, — этот скепсис последней строки («Смысла я в тебе ищу») — снимается. Объясняется, что «Жизни мышь беготня», лежащая, «как свинец», в центре текста (как его «черная дыра») — это не слитное выражение, троп, символ жизни как таковой, всей жизни, а лишь образ низшего жизненного пласта, самодовлеющей «горизонтали», низшей, презренной лишь «части» ее. Этим «ошметкам бытия» и задается вопрос о «смысле», какого у них и не может быть, отсюда

скепсис последней строки оправдан. По этому случаю вспоминается даже Понтий Пилат, задавший тоже свой вопрос об истине «некорректно» и «не туда» — по неведению. Пушкин, напротив, по ведению настоящего смысла, какого в низшей реальности жизни нельзя обрести, если же можно, «тогда следует немедленно повеситься». Пушкинские стихи — эксперимент в будущем Достоевском духе — как ответ Достоевского относительно «истины вне Христа». Жуковский не понял замысел Пушкина и «обессмыслил» его своей гениальной поправкой¹⁷ — то есть он осыятил презренную жизнь, даровав ей смысл и язык («Темный твой язык учу»). Все это интересно сказано, но, читая, не оставляет чувство, что это *придуманно* — интересно придумано. И зачем придумано — догадаться не трудно.

Исправляя строку, Жуковский решил, что Пушкин «снова тянет ту же песню», что и недавно — «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь...» Но Пушкин уже разобрался в уровнях жизни и уже не может себе позволить спутать «жизни мышью беготню» и жизнь как таковую. Все, что можно сказать на эту интерпретацию, — что ее нельзя подтвердить на тексте стихотворения. Это один из примеров интерпретации, порождающей собственный смысл, затем обратным ходом приписанный тексту. Можно назвать это интерпретацией по внутреннему убеждению (а все мы знаем от Гоголя, «что значит внутреннее убеждение»). Как подтвердить на тексте пьесы, что поэт в глухой и мрачный час бессонной ночи не к той же жизни взывает, что и двумя годами прежде в мрачном тоже стихотворении? Надо слишком для этого оторваться от настроения текста. «От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?» Так, с такой последней серьезностью, не обращаются к «ошметкам бытия». И ведь два заключительные стиха суть повисший вопрос, а не заключение об отсутствии смысла (в *такой* жизни, по Непомнящему). Эти два стиха тавтологичны: «Смысла я в тебе ишу...» повторяет и раскрывает «Я понять тебя хочу». Я *хочу* *понять* эту жизнь, а не ее отвергнуть (по Непомнящему). Скепсис последней строки обоснованно мог Жуковскому показаться опасным — и Жуковский *ответил* Пушкину, поэт ответил поэту, да так, что чужая строка прекрасно легла в завершение пьесы, завершив ее по-иному, но так гармонично и глубоко, что поколения читателей сжились со стихотворением как с подлинным пушкинским и не хотели слышать потом о новооткрытой в советской уже текстологии настоящей последней строке (помню, как не мог примириться с ней такой тонкий ценитель и знаток поэтического слова, как А. В. Чичерин). Никак Жуковский не

«обесмыслил» замысел друга-поэта — скорее его по-своему *договорил*¹⁸. И мог он это сделать так успешно потому, что о той же жизни в большом объеме высказывался, о которой и Пушкин в стихотворении вопрошал.

Зачем придумано? Кажется так: надо было все же сомнительное (ведь пришлось-таки Жуковскому исправлять) стихотворение *оправдать*, а для этого что-то придумать. Чтобы не было на пути поэта нового «Дара напрасного» (но его и не было). Навести порядок в картине пушкинской лирики, не имеющей права на новые срывы после ее покаяния перед святителем («В часы забав иль праздной скуки...»). На его картину пушкинской лирики недавно был ответ пушкинисту: «Лирический поэт как эхо и миру, и своей душе имеет право на мгновенное настроение» — и нельзя нам «желать, чтобы в лирике „все окончательно встало на свои места“»¹⁹ (внутренние кавычки — цитата из пушкиниста). Не взглянуть ли проще и на болдинские ночные стихи как на «мгновенное настроение», проникающее до дна бытия, как и свойственно лирике, а не тот хитроумный мировоззренческий «эксперимент», что построил талантливо, но искусственно на месте стихотворения за поэта критик?

4

Методологические разборы больше говорят о явлении, чем объявленные принципы. Тем рассмотренные разборы и показательны, что за ними — явление, представленное не только двумя именами. Чтение литературы, разборы текстов — всегда проверка. Что происходит с классическими текстами, читаемыми глазами религиозного филолога наших дней? Они теряют свою свободу, теряют себя, они перестают быть самими собой. Перед судом религиозной филологии сама поэзия утрачивает ту свободу и сложность своего положения между лежащей под нею жизнью и высшим духовным началом и свободу вопрошания в обе стороны, какую она обрела на независимом своем пути в лице в том числе и тех художников, что стали предметом внимания наших филологов. Что слышится в разборах стихотворений Пушкина и Блока? Слышится *недоверие* к нерегламентированному рискованному свободному смыслу этой поэзии — вплоть до чего-то вроде своеобразной духовной цензуры (как иначе назвать подходы к стихотворению Блока или к словам Настасьи Филипповны). Недоверие к Пушкину и Блоку — прямо можно сказать. Недоверие к поэзии как таковой, в нерег-

ламентированном, несвязанном ее состоянии. Результаты разборов, кажется, отвечают той теории, что поэзия — это *лишь* средство и путь. Ей, теории этой, соответствует оптика чтения — более или менее *мимо* произведения, каким оно нам дано, в устремлении сквозь него на некий заданный образ его. И то: возможно ли филологу *прочитать* произведение, подходя к нему со словечком «лишь»? Надо ведь сосредоточиться на предмете, погрузиться в него — возможно ли это, если не видеть в нем себе, своему усилию *цель*? Нет, «цель поэзии — поэзия» — это поэтом не только было сказано для поэтов, но и для нас, филологов. Филолог, в это не верящий, приходит к тем деформациям в чтении литературы, какие, по нашему впечатлению, наблюдаются в рассмотренных методологических разборах — и которые, как способы чтения литературы именно, представляются небезобидными. Методологические разборы в результате сводятся к немалому упрощению сложной и *нерешенной* картины, какую являет нам эта поэзия (оба стихотворения — вопрошающие, а не отвечающие — не только пушкинское, все стоящее под знаком вопроса, но на глубине своей и блоковское), упрощению средствами или хотя бы мысленного редактирования (Блок), или же перетолкования, притупляющего и обезвреживающего испытующее жало смятенной лирики и ставящего простой ответ на место этого пытания-вопросания — с открытым ответом («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»).

Поминая словцо Аполлона Григорьева, можно сказать, что религиозное литературоведение это *вечные* наших дней. Безусловно явление современное. Оно себя мыслит в противостоянии постмодернистской игре с литературой — и действительно в таком противостоянии оно состоит. Литература это не игра и не предмет игры, литература это миссия — как и литературоведение. Но все же это противостояние в составе общей, как нынче говорится, актуальной социокультурной парадигмы. Парадоксально-общее в том и другом крыле современного послелитературоведения (их общее в самоопределении того и другого явления «пост») — это именно отрясение праха бывшего литературоведения со своих железных сапог на пути своего прохождения *сквозь* литературу к своим вне ее находящимся целям (таким, конечно, разным в этих двух случаях) и соответственная активность в перестраивании литературного материала и свободном с ним обращении. Общее — неизбежная потребность в деформировании своего предмета как материала (если предмет — это «лишь», то значит, он из предмета становится материалом).

Безусловная принадлежность нынешней религиозной филологии остросовременному идейному контексту делает намеченную выше параллель с религиозной философией начала века весьма условной. Слишком разные контексты общие и явления разные. Тем не менее фон — и именно фон философский — наша старая религиозная философия дает для взгляда на нынешнее явление. Разве не служит фоном философия искусства в книге С. Н. Булгакова 1917 года новой теории послелитературоведения? Эта «лишь»-теория разве не есть прямой отказ от того понимания искусства как независимой духовной силы, свободной и от религии? Что не значит, что искусство мыслилось вне его отношения к религии, нет — но в отношении сложном и *опосредованном* (излюбленный термин в теории языков культуры покойного А. В. Михайлова). Искусство мыслилось в составе религиозного единства культуры, но на правах автономной свободной области. Поскольку вновь перед нами те же вопросы, поднимающиеся по новому кругу, то заключим этот экскурс еще одним напоминанием оттуда — строками Федора Степуна, затерянными в старой философской периодике; представляется, что они сегодня кстати. В 1912 г. Степун писал о том, как строить религиозную философию культуры, которой принципы определяются:

«1) твердою верою в религиозные корни всякого истинного культурного творчества и в религиозно-символическое значение всех ценностей мировой культуры; 2) решительным требованием свободного и автономного развития всех областей культуры в безусловном и исключительном подчинении внутреннему т е л о с у каждой отдельной области; 3) принципиальным отклонением какого бы то ни было вмешательства религиозно-философского догматизма в работу отдельных областей культуры. Отклонение такого вмешательства сильно тем убеждением, что религиозное единство отдельных областей творчества, этих монад духа — изначально и свободно предустановлено в абсолютной сущности Божеской монады, а потому бессмысленно и излишне его насильственное установление в относительной сфере человеческой воли и человеческого знания.

Положительное решение проблемы религиозного единства культуры правомерно исключительно в смысле утверждения безусловной религиозности глубоко скрытых в жизни корней творчества, и совершенно не законно в своем стремлении к построению такой иерархии культурных ценностей, в которой все области творчества были бы существенно предопределены венчающей сферой религиозно-догматических положений»²⁰.

«Бессмысленно и излишне». Можно заключить, что по всем главным пунктам установки новой религиозной филологии противоречат старой религиозной философии, на которую мы ссылаемся здесь не в

пример, а для ясности. Та философия была озабочена самообоснованием и занималась им достаточно основательно, поскольку самое сочетание понятий «религиозная философия» находила проблематичным. Нынешнее религиозное литературоведение, очевидно, не видит в собственном самоопределении особой проблемы и просто себя уверенно утверждает. Между тем *религиозная филология* как определение, наверное, проблематично гораздо более. Оно, вероятно, предполагает *непосредственное* совпадение религиозного и художественного сознания в поэтическом акте (как было «во всех типах религиозных культур»), а не *отосредованное* единство их, как видела это наша старая философия. Такое единство, которое допускает творчество на свой страх и риск и в этом видит не только его оправдание, но и его назначение, потому что только таким путем поэзия добывает собственное знание, всегда вопрошающее по отношению к миру и целям его в большей мере, нежели отвечающее. То сложное знание, что сообщают нам стихотворения Пушкина и Блока, и Достоевский тоже. Путь к постижению этого сложного знания один для филолога — как формулировано это в вышеприведенной цитате, подчинение «внутреннему телосу» литературы, поэзии. Путь, программно отвергаемый религиозным литературоведением, как раз не признающим за нею собственного «телоса», но зато не отвергающим «вмешательства религиозно-философского догматизма» в свою работу. Чтение литературы, разборы текстов — проверка того и другого пути. Единственная же наша цель в настоящей заметке — проверка этого чтения.

В конце концов ведь главная методологическая посылка послелитературоведения в том и состоит, что религиозный филолог читает литературу иначе. Проверка на чтение есть поэтому методологическая проверка.

«Цель поэзии — поэзия» — этой истиной вовсе не закрывается тема о поэзии и религии. Истиной этой дается нам направление к усмотрению темы в сердце самой поэзии. Бунт Ивана Карамазова содержит важное уточнение: не Бога — мира Божьего он не принимает. Кажется, к теме о поэзии и религии это имеет отношение. Ибо универсальную тему самой поэзии «мир Божий» и составляет. «Мир Божий» — именно так, таков предмет поэзии: вспомним еще С. Н. Булгакова — искусство свободно от религии, но не от Бога. «Мир Божий», предоставленный свободному творчеству человека и стоящий всегда под вопросом. Искусство и обращено к миру с этим вопросом — к нему как именно к *Божьему миру*. В своей христианской в самой высокой мере

книге о Достоевском С. И. Фудель не согласен с тем, что «„бунт Ивана не есть бунт самого Достоевского“». Бунт Достоевского существует, но он, так же как все его неверие Фомино, только углубляет веру, и его, и нашу. Это „бунт“ Иова»²¹. Бунт Иова ведь тоже «мира Божьего» не мог принять и был в итоге оправдан Богом. Не содержался ли в этой истории прототип того будущего свободного вопрошания о «мире Божьем» в проблематичном, нерешенном, *историческом* его состоянии, каким явилось искусство? И не составило ли его *предназначение* — религиозное его предназначение, осмелимся предположить — такое вопрошание? Выше поминались строки Пушкина, Тютчева, Блока, Анненского, смущающие нынешнюю благочестивую филологию. Но не того же ли рода это смущение, что отличало благочестивых друзей Иова? Только не открывается глазам друзей Иова поэзия. Наверное, оттого и этот навык недоверчивого чтения как бы мимо произведения, какой утверждается в образцах религиозной филологии наших дней.

Примечания

¹ С. Н. Булгаков. Свет Невечерний. М.: Республика, 1994. С. 69—86.

² О литературоведении, научности и религиозном мышлении // Начало. Вып. 3. М.: Наследие, 1995. С. 25—31; После литературоведения // Новый мир. 1999. № 3. С. 186—193.

³ В. Непомнящий. Феномен Пушкина в свете очевидностей // Новый мир. 1998. № 6. С. 202.

⁴ В. Вейдле. После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока // Вестник русского студенческого христианского движения. № 99. Париж; Нью-Йорк, 1971. С. 97—98.

⁵ Александр Блок. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 133.

⁶ С. Н. Булгаков. Свет Невечерний. С. 328.

⁷ Там же. С. 327.

⁸ То же.

⁹ Новый мир. 1998. № 6. С. 204.

¹⁰ Новый мир. 1999. № 3. С. 188—190.

¹¹ Т. А. Касаткина. «Ценою жизни ночь мою...»: Пушкинская цитата в «Идиоте» Достоевского // Московский пушкинист. V. М.: Наследие, 1998. С. 20.

¹² Т. Касаткина. «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах № 11. СПб.: Серебряный век, 1998. С. 118.

¹³ Современник. Т. XIII. 1849. № 1. Отд. III. С. 5.

¹⁴ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 9. Л.: Наука, 1974. С. 252, 275.

¹⁵ Л. А. Левина. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. М.: Классика плюс, 1996. С. 360.

¹⁶ Ф. М. Достоевский. Т. 9. С. 274.

¹⁷ Новый мир. 1998. № 6. С. 190—194, 201.

¹⁸ Исследователь «великого текста русской литературы» — пишет В. Н. Топоров в неопубликованном философском фрагменте — «ищет с м ы с л как некое интегральное целое и с м ы с л ы как все многообразие отражений этого целого. *Смысла я в тебе ищу и Темный твой язык учу* — по сути дела, одно и то же. Только ища смысл, учатся самому искусству его поиска, и только в этом поиске обретается сам смысл, который никогда не задан, но всегда иском и никогда до конца не находим, потому что он всегда в развитии, и потому еще, что его глубина столь велика, что уходит в будущее, которому предстоит дать воплощение тому, что потенциально хранилось в глубине прошлого». И также: «Когда говорят: *есть смысл, чтобы...*, в слово с м ы с л вкладывают идею благого, истинного, надежного основания, высокой целесообразности, более того, смыслу приписывается бытие, само явление которого благо, и отсылка к соединенному из разных частей целому, а такое целое безмерно выше „природного“, т. е. порожденного (а не сотворенного) целого как искони существующего монолита. *Сотворенность* целого отсылает к творцу — Богу или человеку прежде всего, и поэтому явление смысла, как и само это слово с м ы с л, предполагает сферу богочеловеческого и специально — „антропную“ доминанту».

¹⁹ Рената Гальцева. Поэт и царь Давид // Новый мир. 1999. № 6. С. 200.

²⁰ Труды и дни. Двухмесячник издательства «Мусажет». 1912. № 1. С. 71.

²¹ С. И. Фудель. Наследство Достоевского. М.: Русский путь, 1998. С. 209.

ОГНЕННЫЙ МЕЧ НА ГРАНИЦАХ КУЛЬТУР. ИДЕЯ ОБРАТНОГО ПЕРЕВОДА

(*А. В. Михайлов. Обратный перевод.*
М.: Языки русской культуры, 1999)

Книги Александра Викторовича Михайлова начинают выходить уже без него. У него при жизни была всего одна книга и много-много статей. Несравненный по изобилию умственный труд его охотнее и естественнее укладывался в продолжающие одна другую статьи, чем в законченную форму книги. Так было, по-видимому, именно по причине этого беспримерного изобилия, которое требовало полифонии статей скорее, нежели организованного единства книги. Внутри же самих статей это свойство мыслительного избытка сказывалось как чувствуемые при чтении сверхнапряженность и перегруженность смыслом и материалом, которые не удерживаются в границах этого текста, и он выходит из берегов и нуждается в продолжении, дополнении и развитии в виде новых текстов. И хотя филологическая статья это самая обычная форма научной работы, михайловская статья в ее уникальности была его личным жанром.

И вот посмертные книги, собираемые за автора уже составителями, слагаются из статей, этюдов, очерков, лекций, частью рассеянных по публикациям, в немалой же части своей (в настоящем томе — более трети его объема) не появлявшихся в свет: изобилие творчества не успевало быть опубликованным. Может быть, это внешнее — формы, в которых работал автор? Но нет — вот и сам он в кратком тексте, написанном за год до смерти и озаглавленном не как-нибудь, а — «Послесловие — к самому себе» (послесловие!), говорил о структурных особенностях своего ветвящегося контекста как о самом важном для себя: ему бы нужно было, чтобы от каждой фразы на линии мысли ответвлялись новые линии и чтобы можно было (вводя в своем духе — своего михайловского юмора — уподобление со схемой линий метро) делать пересадки — что, понятно, невозможно — с одной линии сразу на две

или три другие. Но что-то в этом роде мы и наблюдаем, читая работы одну за другой в настоящем томе: автор делает пересадки из немецкой культуры в русскую, из реализма в барокко, из нашего Гончарова в знакомого нам (во всяком случае мне) лишь по прежним работам автора Иоганна Беера, из словесности в живопись и философию, из древнегреческой лирики в современную музыку. Только так и осуществляется мысль — совокупляя и связывая в необъятном для одного ума пространстве европейской культуры.

«Послесловие — к самому себе» (оно опубликовано в недавнем сборнике работ А. В. Михайлова «Музыка в истории культуры». М., 1998. С. 221—222) представляет собой размышление автора над расшифрованным с магнитофонных записей текстом его устных лекций в Московской консерватории. Этот текст в обширном объеме составляет последний раздел в настоящей книге — и замечательно, что он публикуется здесь так полно и с сохранением особенностей устной речи говорившего: потому что устная речь Александра Викторовича это то, чего нам больше не услышать, а она была не просто индивидуальной манерой, но культурным явлением, причастным, кстати будет это сказать, в наше время той старой риторической традиции, которую сам он облюбовал как поле своих исследований, с любовью к сложному, непрямо-му, кружашему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному избылию и игре. Эта культура красивого устного слова — исчезающая ценность; так сейчас говорят немногие. То, что устное слово присутствует в этой книге вместе с письменными текстами автора и даже венчает книгу, — верное решение составителя, потому что в устных беседах широта михайловского контекста чувствовала себя еще свободнее; он здесь, как замечает сам за собой в «послесловии», импровизировал «на в с е свои темы» — в том числе и на злободневно-общественные, которые у него увязываются и с тем, что происходило с музыкой в нашем веке. Есть в «послесловии» и горькая нота: он говорит о себе — еще одно самоуподобление и еще михайловский горьковатый юмор — как о раскаленной печи, поставленной на семи ветрах, отдающей тепло в атмосферу, но кого оно греет? Тем, кто знал живого автора, понятна эта горечь: он не чувствовал даже в своей профессиональной среде соразмерного своему интеллектуальному излучению отклика; как бы даже и разбросанное богатство мысли само тут было не без причины: оно не было собрано автором экономно и прагматично, и хотя, конечно, было понятно, кто он по гамбургскому счету, тем не менее это тот случай, когда настоящие размеры сделанного вдруг открываются после смер-

ти. В не очень громком признании проступало при этом особое благородство: он был чист от славы, так часто мешающей человеку творческому.

В этой книге ее составителем выдвинут на заглавное место совсем небольшой текст — реплика в философской дискуссии — на тему об обратном переводе как главном методе истории культуры. Вся она состоит в переводах на более поздние культурные языки с неизбежными переосмыслениями. «Надо учиться обратному переводу» — так называется этот краткий текст: «учиться переводить назад и ставить вещи на их первоначальные места»¹.

Предыдущий, можно сказать что первый том посмертного собрания сочинений А. В. Михайлова (пусть так прямо и не объявленного) имел название — «Языки культуры», это — предмет изучения; настоящий том, второй, своим названием говорит о методе. Да, но все-таки почему — *обратный* перевод? Это слово определяет как бы пространственно-временную позицию теоретика культуры по отношению к своему необъятному предмету. Вся история культуры лежит во времени позади него, и он из своей исторической точки всемирных итогов в конце второго тысячелетия по Р. Х. — он *обращен назад*, лицом к своему предмету. Не напоминает ли эта позиция автора что-то из тех его вдохновений, что впечатляют нас в одной из его последних консерваторских лекций (лекция 12.11.94)²? Да, конечно, напоминает того «ангела истории» с рисунка Пауля Клее в истолковании Вальтера Беньямина, в свою очередь истолкованном Александром Михайловым: последовательность творческих вдохновений, зажигающихся одно от другого. Ангел истории обращен ликом ко всему, что было, к началу времен, и его спиной вперед уносит ветром истории в будущее, которого он не видит; а в прошлом видит историю как катастрофу и ее результаты как груды развалин.

Так и кажется, что автор здесь строил притчу о самом себе. Оттого и идея обратного перевода. Что наблюдает историк культуры в этой книге? Он, например, без конца возвращаясь к центральному месту своей картины культурной истории — к рубежу XVIII—XIX столетий, особенно к этому месту в родной ему не менее, чем родная русская, германской духовной истории, — он говорит, что это была эпоха, полная поэзии и мысли, а между тем эпоха, «когда вековое монументальное здание риторической литературы лежало в развалинах» («Стиль и интонация в немецкой романтической лирике»). Что значит — в развалинах? Это значит — к этому вековому был в дальнейшем утрачен ключ к пониманию. И задача филолога сказочная — обрести этот ключ.

А. В. Михайлов перевел нам «Мимезис» Эриха Ауэрбаха, и филологический стиль этой знаменитой книги был, конечно, переводчику близок — прежде всего, очевидно, отсутствием теоретического догматизма. «Мимезис» — это книга без предварительной жесткой готовой теории. Она ведь и начинается странно — без какого-либо общего вступления, сразу: «Рубец на ноге Одиссея». Сразу с анализа эпизода, фрагмента текста. Уже в конце обширной книги — совсем короткое «Послесловие», где сказано, что автор выбрал путь анализа текстов, который «сразу же вводит в суть дела, читатель с самого начала чувствует, о каких проблемах идет речь, прежде чем ему предлагают ту или иную теорию». И что автор пользовался общегуманитарными и общепонятными категориями серьезности, проблемности и трагизма, уклоняясь от и обходясь без «непривычной и неуклюжей терминологии»³. Этот метод переводимой книги был, конечно, близок переводчику как филологу, потому что в общем Михайлов-филолог тоже обходится без предварительной общей теории, начиная прямо с истории и материала, почему и оказалась родственна ему идея возрожденной исторической поэтики как один из двух путей, по которым пошла отечественная филология на выходе из казенной советской теории литературы. Больше теория снизу, чем теория сверху, и книга Ауэрбаха — образец такой теории из истории.

(В 1924 г. М. М. Бахтин сказал по поводу тогдашней формальной школы, что здесь «поэтика прижимается вплотную к лингвистике»⁴. Об отечественной поэтике наших последних десятилетий, ведущего ее направления, наверное, можно сказать, что она прижимается к истории.)

Качественная же характеристика метода книги Ауэрбаха та, что это метод обратного перевода. Автор строит, собственно, поступательную картину движения европейской словесности от «Одиссеи» до Вирджинии Вулф, он выстраивает картину, наворачивая свои исторические кольца на едином стволе европейской литературы; но чтобы картина была действительно поступательной, нужно, чтобы каждое кольцо (каждый разбираемый фрагмент текста, каждый эпизод одновременно какого-то произведения и единого общеевропейского литературного сюжета) было на своем месте очищено от позднейших переосмыслений. Автор и очищает «Гамлета» от перетолкования у Гёте и «Дон Кихота» от романтиков. От усилий других эпох, как он говорит, отождествить Шекспира и Сервантеса «со своими собственными взглядами и построениями»⁵. И результат выходит озадачивающий: книга Сервантеса, *как она была им написана и как ее читали тогда*, гораздо проще, нежели мы

ее сегодня читаем. В самом своем тексте она лишена всей той громадной проблемности, какую потом на нее накрутили. Это комический роман с комической фигурой героя, против которого действительность безусловного права, а весь возвышенный трагизм к нему позднее примыслили.

Этому трудно поверить после всего, что мы знаем о «Дон Кихоте», но вот таков анализ Ауэрбаха. И все-таки этому трудно поверить, так очевидно мы эту проблемность в великой книге находим. И, может быть, не только романтики, Гейне, Тургенев и Достоевский ее потом накрутили, а в самом деле они раскручивали то, что было заложено в ней? Тут является тезис другого большого филолога — М. М. Бахтина — о том, что писатель — пленник своей эпохи, и времена последующие освобождают его от этого плена, «и литературоведение призвано помочь этому освобождению». И что неправильно для понимания прошлого пытаться переселиться в это прошлое, что все равно невозможно. И это верно. Но верно и то, что автор этих заметок что-то понял о *настоящем*, средневековом (ренессансно-средневековом), *неслабом* Гамлете, когда в 1954 г. увидел в Москве Гамлета Пола Скофилда в спектакле Питера Брука — Гамлета в исконно британской, не в европейской континентальной и русской традиции. Бахтин называет эту жизнь литературы в веках с приращением смысла «каким-то парадоксом»⁶. Но парадокс в необходимости читать сразу в двух переводах на двух языках — в неизбежном переводе на наш современный язык и в обратном переводе с преодолением нашего языка. В этот парадокс и упирались усилия А. В. Михайлова.

Но ведь и к роману XIX столетия, куда нам более близкому, надо тоже уже искать утраченный ключ к пониманию. Да и даже во внутренних границах этого будто бы более нам понятного века — можно здесь от себя добавить такой пример к тем, что находим мы на страницах книги: князь Вяземский, бывший на Бородинском поле своего рода прототипом Пьера Безухова, не принял «Войну и мир» психологически и эстетически. Нам сегодня претензии Вяземского непросто понять — для нас уже выравнены различия двух отдаленных эпох, что «сошлись» в этой книге, — эпохи изображенной и, так сказать, изображающей, 60-х годов, и их «веяний», по Константину Леонтьеву, писавшему о том же, т. е. различия художественных языков двух эпох — а прошло между ними всего полвека. Но для Вяземского эти различия были живы, и не что-то еще, а *художественный язык* романа Толстого его отвращает — например, обилие ненужных и принижающих величие тех событий *подробностей*, — и к нашему удивлению Вяземский вос-

принимает «Войну и мир» как «протест против 1812 года». Что делать историку литературы с этим сегодня? Очевидно, надо понять и Толстого, и Вяземского, понять неслучайные основания его раздражения на великий роман. А для этого представить нечто вроде обратного перевода реакции Вяземского на родной ему язык его прежней эпохи, на полвека назад.

Такое как бы истолкование реакции князя Вяземского дал двадцатью годами позже на языке литературной критики Константин Леонтьев, писавший в своем трактате «Анализ, стиль и веяние» (1889—1890) о *невейнии* той эпохой в «Войне и мире». Леонтьевская литературная критика была у нас первым опытом исторической поэтики не столь отдаленной во времени, современной литературы. Леонтьев нашел остроумный аргумент, кое-что предвещавший в будущей теории интертекстуальности: Пьер и князь Андрей, говорит Леонтьев, не читали еще в начале века ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Тургенева, ни Достоевского, а граф Толстой все это читал и знал, и все это — не влияние этих книг, а все это умственное содержание полувекового развития — претворилось в анализе, стиле и *веянии* его великого романа. Леонтьев тоже делал нечто вроде обратного перевода «Войны и мира» на язык той эпохи — в виде эксперимента, — он предлагал представить себе, как Пушкин, доживший до 60-х годов, написал бы роман о той войне — *как Пушкин бы написал «Войну и мир»* (см. в настоящем томе статью о литературной теории Константина Леонтьева).

О самом же Пушкине написал недавно М. Л. Гаспаров примерно как Леонтьев о «Войне и мире»: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочсть это трудно, но возможно), — нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали»⁷. Нам, значит, Пушкина *трудно понять*. Вяземскому, человеку прежней эпохи, трудно было прочесть «Войну и мир», а нам из эпохи будущей трудно Пушкина прочесть. А ведь и Пушкин, и Вяземский, и «Война и мир» — это уже наше время в широком смысле, не та риторическая эстетика, которую восстанавливал в своих трудах А. В. Михайлов. Но и в этом близком и более нам понятном тоже нужны взаимопереводы и изучение утраченных языков. Об этом в той же статье Гаспаров так высказывался: «Мы не хотим признаться себе, что душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки». Это сказано по-гаспаровски и не звучит обнадеживающе. Но в такой вызывающей форме высвечивает проблему. Ту самую, вокруг которой строил свою филологию А. В. Ми-

хайлов, но приходя скорее к оптимистическим заключениям; об этом несколько ниже. Правда, до собаки Каштанки его культурология не дошла.

Итак, обратный перевод — с языка нашего понимания на иные языки иных эпох — возможен ли он, возможно ли проникновение в иные культуры через границы эпох? У А. В. Михайлова в книге есть еще один ангел, которого он нашел у Йозефа Гёрреса, как ангела истории нашел у Клее сквозь Бенъямина. В статье «Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков» дана цитата из Гёрреса: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч». На всякой вообще границе — огненный меч. Образ, опять уводящий мысль в этой книге к началу времен, когда, например, в одной из последних тоже лекций (26.11.94) возникает безотрадное размышление о непоправимости как существе истории, об истории как без конца возобновляющемся повторении и разворачивании первородного греха. Такова одна сторона истории — монотонная непоправимость, но другая ее сторона — это взрывчатая катастрофичность, пересеченность границами и огненный меч на границах. Огненный меч разделяет и превращает задачу обратного перевода в подвиг. Но так задача эта и выглядит в книге.

В другой работе, кажется, из вошедших в том самой ранней (1969), приведены слова Фридриха Шлегеля о романтизме, что сущность его недоступна никакой теории, а лишь ясновидящей критике. И эти слова комментируются: да, сущность эта для последующей теории потускнела, потому что «ясно видеть» ее можно было лишь «в условиях той исторической напряженности, той приподнятости и возбужденности», что одушевляла создателей романтизма. Но автор этой книги имеет задачей ясновидящую теорию, в которую входит и такая ненаучная эмоциональная составляющая, как подключение исследователя к той бывшей у тех творцов напряженности, приподнятости и возбужденности. Мы чувствуем эту эмоциональную составляющую в исследованиях, образующих книгу. Ясно видеть значит понять, а это значит *проникнуть* в иную культуру, как в другого человека; ведь на границе, разделяющей двух людей, тоже огненный меч (не случайно, видимо, самое понятие обратного перевода сформулировано у автора — в той самой реплике в философской дискуссии — при обсуждении вопроса о человеке, личности в истории). На вопрос о принципиальной возможности такого проникновения всегда есть два ответа, и оба верны, — что оно невозможно и все же оно возможно. Катастрофическое размышле-

ние на тему ангела истории неожиданно, но и как-то естественно у автора оптимистически разрешается: коль скоро художник и философ XX века вновь поняли о времени то, что знал о нем древний вавилонянин (но в XIX веке этого не знали)⁸, то, значит, небезнадежны попытки понять друг друга на историческом расстоянии, небезнадежны такие раскопки в развалинах прошлого, какие способны в нашем знании их восстанавливать, и даже в них открывать недоступные тем современникам смыслы. «И ветхие кости ослицы встают, / И телом оделись, и рев издают». На чудо способна не только поэзия, но и посвоему *ясновидящая теория* — о внутреннем их родстве в понимании А. В. Михайлова надо будет еще сказать. В настроении этой книги — а можно и о таком говорить, о постоянно чувствуемом *переживании* и истории, и современности — объединяются эсхатологический почти что катастрофизм и исследовательский оптимизм.

В самом деле — вот проблема *границы*, как она в особенности встает в этюдах о вещи в искусстве и о Флоренском как философе границы. Граница разделяет и соединяет. Если икона есть «русско-православная граница с инобытием», и она с ним соединяет, то в европейской живописи это иначе, потому что там присутствует иллюзорная *видимость*, которой совсем нет в иконе, но и видимая поверхность картины это тоже граница миров, она и препятствие (для очень многих воспринимающих) к проникновению за нее, во внутреннее пространство картины, и путь для такого проникновения.

Проблема границы и идея обратного перевода — взаимосвязаны в героической филологии Александра Михайлова. Сейчас, когда границу прошлого нередко берут идеологическим взломом, идея обратного перевода служит средством филологической защиты, будь и такое не столь уже давнее прошлое, как Пушкин или Гоголь. Сейчас в ходу особый род модернизации, порождающий знакомые всем явления — благочестивое пушкиноведение или гоголеведение. Почему это модернизация? Потому что это идеологическое по природе своей стремление подвести Пушкина или Гоголя под наши желаемые современные представления, отождествить их, по слову Ауэрбаха, «со своими собственными взглядами и настроениями». Идея обратного перевода вопреки такому стремлению — это средство филологической в самом деле защиты — *филологическое* против *идеологического*.

В книге Михайлова не раз говорится о ключевых словах культуры, есть и у автора собственные, необщепринятые ключевые слова: *самоосмысление* литературы и науки о ней (теория литературы как самоос-

мысление самой литературы) и *опосредование*: это последнее понятие часто встречается на страницах книги. Вся она — выражение недоверия достаточно привычному представлению о непосредственности искусства, как и его восприятия, и утверждение трудности в этом деле как нормы. Силы опосредования и суть языка культуры, преломляющие в литературе «саму действительность» и препятствующие слишком легкому, непосредственному проникновению в свои произведения; если угодно, это и есть тот самый нас отсекающий пламенный меч. Непосредственного образа мира, утверждается в книге, не существовало на протяжении почти всей художественной истории; его стал завоевывать реализм XIX столетия. Но с удивлением мы обнаруживаем, обозревая вслед за автором михайловский теоретический план всемирной литературы (а такой именно план представляют работы его в совокупности; наиболее же цельно и собранно он изложен в большом труде о методах и стилях литературы, до сих пор не увидевшем света, к чему еще надо будет вернуться), что в этих масштабах, на этой универсальной карте самый понятный нам реалистический XIX век — относительно кратковременный эпизод. XIX век — «великое исключение», — с силой утверждается в самом последнем из жизненных текстов А. В. Михайлова, записанном им на пленку перед кончиной и напечатанном в упоминавшемся сборнике музыкальных его работ («Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна»); в нашем же веке европейская культура «производит поворот к традиционным своим основаниям», к вековым основаниям, т. е. к «трудному состоянию текстов», которое есть, считает автор, нормальное их состояние; а трудное состояние текстов одновременно есть их сакральное состояние, «предполагающее известную неприступность текстов»⁹.

Все это нам пока не очень привычно слышать, так радикальна михайловская «переоценка ценностей» в теории литературы и истории культуры (радикальна, но и как-то мягка). Несомненно, историей гуманитарной науки она еще будет изучена и будут раскрыты ее истоки в филологической традиции европейской (центральные труды Э. Ауэрбаха и Э. Р. Курциуса) и русской (идея исторической поэтики: именно она оказалась на наших отечественных путях самым естественным и плодотворным выходом из краха нормативно-школьной марксистско-советской теории литературы; и в то время как в западной теории последних десятилетий сменяли друг друга одна методологическая революция за другой, наше новое теоретическое знание выращивалось изнутри исторических изучений, при этом история античной и

западных европейских, а также восточных литератур оказалась более активным полем такого выращивания, чем история русской литературы). Об упомянутом только что большом труде Михайлова «Методы и стили литературы» надо еще сказать. Он был написан двадцать лет назад и из-за академических проволочек, продолжающихся и поныне, до сих пор не может увидеть света. Вероятно, это самый систематический труд Александра Викторовича, в котором развернута совершенно новая для нас картина всей европейской культуры от античной архаики до нашего века и обоснована новая ее периодизация. Общую по своим основаниям и по главной идее концепцию развивал в те же годы С. С. Аверинцев, и его работа («Древнегреческая поэтика и мировая литература») была представлена нам в печати в 1981 году¹⁰. Труд Михайлова остается неизвестным, и те, кто знаком с ним в машинописном виде, могут свидетельствовать о том ущербе, о той задержке в нашей филологической и философской мысли, какая от этого неприглядного обстоятельства происходит.

Александр Викторович Михайлов писал научные труды, в этом нет сомнений. Но он обладал способностью, изучая вещи как ученый, *видеть* их как художник. Все помнят, как говорил Чехов: люди просто обедают, а в это время ломаются их судьбы и рушится жизнь. Это запомнившееся всем проникновение писателя в вечное и как бы вечно-статическое состояние человека, без исторического горизонта. А. В. Михайлов в большой статье, впервые публикуемой в настоящем томе, говорит о стихии комического, захватившей родное ему немецкое общество на его излюбленном историческом пятачке рубежа веков, в формах в том числе безобидно и беспроблемно смешного: «Люди начала XIX века, садясь по вечерам за ломберный столик и развлекаясь в обществе шарадами и логогрифами, играя в фанты и всякими иными способами проявляя свою невинную ребячливость, соприкасаясь со смешным в его такой беспроблемной незатейливости,— конечно же, не замечали, как, в такие минуты, уносит их своим вихрем история, вовлекая—и притом самым суровым манером—в свою неповторимость, в безвозвратность совершающегося». Тоже проникновение в вечное состояние человека, но увиденное в историческом вихре. Настоящему, призванному филологу надлежит быть тоже писателем, литературоведение это тоже литература. А. В. Михайлов не только лично-стихийно был таким филологом-писателем, работающим со *словом* не только чужим, в изучаемой литературе, но и собственным (недаром он предьявляет упрек в недостаточной работе со словом—кому?—

Гофману, на любви к которому мы выросли с детства,— и парадоксально объясняет нам, что Гофман по-русски выигрывает у Гофмана по-немецки, и наша русская слава его «объясняется не столько сюжетной занимательностью и фантастичностью, но и пропадающей в переводах слабостью»¹¹),— он теоретически обосновал родство этих двух фигур. Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения последних десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя («язык описания») принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного (конечно, трудно при этом понять теорию как продолжение-самоосмысление самой литературы изнутри), он склонен был два эти языка сблизить и роднить, показывая в замечательной статье «Диалектика литературной эпохи» (1982), как ведущие термины теории и поэтики, и прежде всего названия литературных направлений, происходили из художественной стихии на поворотах литературной истории и всякое несет на себе печать своего происхождения из этой истории и этого поворота. В той же работе сказано, что «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии»¹². Как и насколько это у автора в его собственном слове теории подтверждается—тому свидетельство настоящая книга.

Примечания

¹ Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. М.: Наука, 1990. С. 56—58.

² Опубликовано отдельным фрагментом в кн. А. В. Михайлова «Языки культуры». М.: Языки русской культуры, 1997. С. 871—875.

³ Эрих Ауэрбах. Мимезис. М.: Прогресс, 1976. С. 547.

⁴ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 10.

⁵ Эрих Ауэрбах. Мимезис. С. 334.

⁶ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 331—334.

⁷ Новое литературное обозрение. № 6 (1993—1994). С. 9.

⁸ А. В. Михайлов. Языки культуры. С. 872—875.

⁹ А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры. С. 133—135.

¹⁰ Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3—14.

¹¹ А. В. Михайлов. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М.: Сов. Россия, 1985. С. 115.

¹² А. В. Михайлов. Языки культуры. С. 17.

Указатель имен¹

- Аввакум Петрович, протопоп 435
Августин Блаженный 125, 133—134,
149—150
Аверинцев С. С. 32, 44, 55, 60, 76,
113, 119, 149, 190, 224, 226, 233,
244, 274, 476—477, 484, 496, 610
Авраам 90
Адам 121, 125, 128, 131
Адамович Г. В. 421
Айрапетян Вардан 135, 508,
519—520
Айхенвальд Ю. И. 422, 426, 440
Аксаков И. С. 345
Аксаков К. С. 140, 346
Аксаков С. Т. 104—105, 119,
295—296, 303, 306—307,
312
Александр Македонский 122, 265
Александр I 72, 303
Александров А. А. 275, 303, 308, 321,
325, 330—331, 339—340, 359, 382,
386, 392, 394—397
Алексеев М. П. 74
Алексей Михайлович, царь 435
Алеша Касьян 64
Альми И. Л. 226
Альтман М. С. 149
Амвросий Оптинский, старец 272,
331
Андреев Даниил 177
Андреева И. П. 468, 470
Андреевский И. М. 499
Андрей Критский, св. 129, 136
Андропов Ю. В. 472
Андропова И. Ю. 472
Анненков П. В. 47, 52, 73, 140, 143,
145, 151, 225, 289, 295, 303—304,
339, 591
Анненский И. Ф. 99—100, 108—109,
118, 119, 181, 190, 254, 424, 448,
481, 524, 580, 589, 599
Антихрист 268, 366—367
Антоний Сурожский (А. Б. Блум),
митр. 375, 396, 555
Антоний (Храповицкий), митр.
242—243, 259, 357—358, 360, 386,
394—395
Антонов В. В. 502
Анциферов Н. П. 502
Аполлон 206, 232—233, 243, 245,
248, 253—254
Аполлон Бельведерский 351
Аракчеев А. А. 56, 307
Ардов М. 138, 150
Арина Родионовна (Яковлева) 418
Аристотель 23, 66, 206, 509
Аскольдов С. А. 499
Ауэрбах Эрих 604—605, 608—609,
611
Афродита 243
Ахматова А. А. 32, 38, 41—42, 44—45,
48, 76, 92, 138, 153, 170, 424, 440

¹ В указатель входят имена исторические и мифологические. Ссылки на примечания выделены курсивом.

- Бабаев Э. Г. 174, 190
 Байрон Дж. 153—154, 165, 247, 272, 348, 384
 Бакунин М. А. 155, 157, 167, 186, 190, 350
 Балланш П. С. 75
 Бальзак О. де 7, 158, 320—321, 402, 406—407, 409, 412
 Баранова-Шестова Н. А. 519
 Барант А.-Г.-П. де 75
 Баратынский (Боратынский) Е. А. 37, 119, 153, 203—205, 236, 258, 328—330, 415, 434, 444, 451, 546, 553
 Барт Ролан 549
 Батеньков Г. С. 95
 Батюшков К. Н. 75, 197, 233, 239, 547, 550
 Бах И. С. 529
 Бахтин Н. М. 69, 77, 524
 Бахтин М. М. 10, 33, 40—41, 44, 46, 49, 68—69, 77, 89, 97, 114, 120, 128, 131, 134—136, 140, 143—144, 150—151, 179, 190, 193—194, 202, 212, 223—226, 313, 363, 377, 410, 414, 472—534, 571—573, 604—605, 611
 Бахтина Е. А. 472—474, 499
 Беер Иоганн 339, 602
 Белинский В. Г. 39, 51, 104, 119, 134—135, 140, 172—173, 215, 246, 300, 306, 345, 350, 379—380, 396, 473, 576
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 99, 121, 143, 151, 247, 418, 421, 434, 438, 440, 447, 464—467, 468, 483, 526—527, 532, 534
 Бем А. Л. 8—9, 13, 123, 149, 157—158, 166, 167, 168, 173, 178, 181—182, 188, 190, 207, 225—226, 347, 496, 506, 532, 581
 Беме Якоб 134
 Беньямин Вальтер 603, 607
 Берберова Н. Н. 416, 440, 442—443, 445, 457, 462—463, 468, 470—471
 Бергсон Анри 89, 408
 Бердяев Н. А. 164, 167, 177, 183, 185, 190—191, 265, 269, 273—276, 302, 310, 336, 344, 372, 374, 385, 393, 396—397, 487, 503, 513, 520, 523, 533
 Бёрк Э. 45, 241
 Берковский Н. Я. 84, 88, 96, 194, 223, 478, 496
 Берман Б. И. 129, 134, 149—150
 Бестужев А. А. 56
 Биbihин В. В. 95
 Библиер В. С. 520
 Битов А. Г. 10, 13, 48, 73, 75—77, 147—148, 230, 535—550
 Бисмарк О. фон 372
 Бицилли П. М. 255, 257, 496, 506
 Благой Д. Д. 59, 76, 87, 96
 Блок А. А. 185—187, 189, 191, 215, 226, 231—233, 249, 251, 257, 259, 265, 302, 325, 339—340, 420—422, 424, 429, 432, 438—440, 444—445, 454—455, 458, 461, 463—464, 468—469, 486, 502, 524, 532, 577, 585—589, 593, 595—596, 598—599
 Богомолов Н. А. 430, 469
 Бодлер Шарль 406, 412—413, 419, 458
 Бонди С. М. 59, 76, 503
 Бонецкая Н. К. 488
 Борисова И. П. 559
 Боткин В. П. 289, 328, 379
 Бочаров С. Г. 96, 118, 148, 150, 259, 336
 Боярдо М. 31
 Бржеская А. Л. 334
 Бродский И. А. 48, 73
 Бройтман С. Н. 477, 493
 Брук Питер 605
 Брюсов В. Я. 119, 420, 427, 440, 463, 467, 507

- Бубер Мартин 503
Бульвер-Литтон Э. Дж. 158—159
Булгаков М. А. 374, 380—381, 476, 486, 491, 493, 495
Булгаков С. Н. 72, 114, 148, 183, 191, 211, 219, 222, 224, 226, 263, 284, 327, 337, 368—369, 388, 391, 395, 397, 578, 588—590, 597—599
Булгакова Е. С. 476, 500
Бунин И. А. 382, 384
Бухарев А. М. (архим. Феодор) 110, 118, 119
Бюргер Г. А. 18
Бялик Х.-Н. 417
- Вагинов К. К. 479, 493, 498—499, 501—502, 507
Вагинова А. И. 498—499
Вагнер Рихард 409
Вайскопф М. Я. 120, 139, 149—150
Варсонофий Великий 365
Васильев Б. А. 241—242, 259
Васильев Н. Л. 479
Вацуро В. Э. 193, 223, 225
Веберн Антон 609
Вейдле В. В. 424, 427, 433, 438, 442—444, 446—447, 453, 456, 459—460, 466, 468—469, 587—588, 599
Вёльфлин Г. 414, 510
Веневитинов Д. В. 236
Венера Милосская 142
Вересаев В. В. 235
Веселовский А. Н. 197, 223
Ветловская В. Е. 132, 150, 396
Викторович В. 579
Вильмонт Н. Н. 225
Виноградов В. В. 98—99, 118, 133, 149—150, 276, 336, 477—478, 482, 503, 509
Винокур Г. О. 50, 507, 519
Винокуров Е. М. 224
Виротайнен М. Н. 201—202, 224, 248, 259
- Вознесенский А. А. 552
Волков Соломон 73
Волошинов В. Н. 339, 474, 477, 479, 481—484, 486, 501, 505, 508—509, 519—520, 531, 534, 573
Волошинова Н. А. 477, 486
Волынский А. (Флексер А. Л.) 156—157, 167, 168—169, 173, 577
Вольперт Л. И. 167
Вольтер 153, 271, 280
Воронцов С. Р. 74
Воррингер В. 414, 510
Вревская Е. Н. 204
Вулис А. З. 476
Вулф Вирджиния 604
Вульф А. Н. 47
Выготский Л. С. 21, 43, 195—196, 203, 206, 208, 223, 302—303, 339
Высоцкий В. С. 543
Вьельгорский И. М. 112
Вяземская В. Ф. 329
Вяземский П. А. 7, 48, 50, 54, 62, 76, 153—154, 167, 225, 304—305, 312, 329, 339, 550, 605—606
- Гадамер Г.-Г. 85, 96
Гайденко П. П. 336
Галич А. И. 99
Гальцева Р. А. 357, 380, 394—395, 600
Ганзен П. 519
Гаркнесс М. 320
Гартман Л. Н. 267, 354
Гартман Н. 58
Гаспаров М. Л. 192, 233, 306, 339, 487, 493, 495, 497, 504—505, 511, 606
Гачев Г. Д. 217—220, 226, 482, 506, 519
Гвардини Романо 285, 459, 522—523, 533
Гегель Г. В. Ф. 305, 379, 475, 493, 499—500, 578, 606
Гей Н. К. 91, 97

- Гейне Генрих 481, 605
 Гельперин Ю. М. 504
 Генрих IV 24, 43
 Геракл 578
 Гераклит Эфесский 83, 85, 336, 363, 370, 519
 Гердер И. Г. 295, 298
 Гёррес Й. 607
 Герцен А. И. 272, 294, 310, 348, 350, 385
 Гершензон М. О. 80, 85, 96, 227—228, 230
 Гессен С. И. 364, 395
 Гёте И. В. 55, 144, 181, 188—189, 212, 233—234, 236, 241, 272, 348, 604
 Гизо Франсуа 52—54, 57, 75
 Гильдебранд А. 414
 Гинзбург Л. Я. 165, 168, 197, 223, 258, 273, 409, 414, 512, 549, 550
 Гиппиус В. В. 112, 119
 Гиппиус З. Н. 441, 444—445, 454, 464—466
 Гоген Поль 384
 Гоголь Н. В. 9, 19, 49, 78—81, 85, 95, 98—120, 122—151, 176, 203, 206, 224, 228, 231—232, 234—237, 244, 246—247, 256—259, 272, 283—285, 287, 293, 299, 305—306, 308, 310, 324, 337, 401, 406, 474, 486, 509, 512, 535, 537, 550, 553, 570, 582, 594, 608, 611
 Годунов Борис 24—25, 73
 Годунов Федор 74
 Годунова Ксения 24—25, 43
 Голосовкер Я. Э. 211, 225, 390, 397
 Голохвастов П. Д. 79, 142
 Голявкин В. 537
 Гомер 79, 287, 292, 326, 391, 604
 Гончаров И. А. 39, 70—71, 77, 172—173, 296—297, 339, 350, 602
 Гораций 505
 Городецкая Н. 438, 469
 Городецкий Б. П. 50—51, 74
 Городецкий С. М. 416
 Горький М. 178, 325, 340, 441, 463, 466, 469
 Гофман В. В. 420
 Гофман Э. Т. А. 611
 Градовский А. Д. 357, 366—367
 Грановский Т. Н. 172, 350
 Греч Н. И. 43, 74
 Гречаная Е. П. 223
 Грибоедов А. С. 305
 Григорович Д. В. 292
 Григорьев Ал. Ал. 111, 130, 137, 149, 245—247, 249—251, 253—255, 259—260, 267, 277, 293—298, 300, 302, 325, 332, 337—338, 346—347, 349, 393, 596
 Григорьева А. Д. 223
 Григорян А. Г. 150
 Грифцов Б. А. 289, 300, 302, 310, 333, 338—339, 344, 518
 Гронский Н. 423
 Гроссман Л. П. 167, 173
 Губастов К. А. 274—275, 357, 394, 396
 Гудзий Н. К. 18, 42
 Гуковский Г. А. 22, 43, 241, 258
 Гуль Р. 462
 Гумилев Л. Н. 418
 Гумилев Н. С. 212, 416, 427, 432, 439—440, 463—464
 Гурвич И. А. 36, 45
 Гуссерль Эдмунд 489
 Давид 271—272, 280, 348, 600
 Данилевский А. С. 206
 Данилевский Н. Я. 294, 351, 354
 Данте 244, 411, 460, 530, 546, 582
 Дарский Д. С. 156, 163, 168—170
 Дебрецени П. 96
 Дейхман 495
 Делиль Ж. 223
 Декарт Рене 217—218
 Дельвиг А. А. 449
 Дельвиг А. И. 501

- Державин Г. Р. 75, 119, 415, 435,
 437, 455, 469, 546
 Дерюгина Л. В. 76, 339
 Джексон Р. Л. (R. L. Jackson) 146,
 151
 Джойс Дж. 402
 Диакторская О. Г. 149
 Диоген Лаэртский 224
 Дионис 206, 243, 248, 254, 259
 Добкин А. И. 502
 Добролюбов Н. А. 172—173, 178,
 267, 289—292, 295, 297, 316, 338,
 350, 354
 Дон Жуан 247
 Достоевская А. Г. 19, 256, 396
 Достоевские, братья 267, 345
 Достоевский Ф. М. 7—11, 13, 17, 19,
 39, 49, 65, 68, 81, 102, 113—114,
 117—118, 120, 121—151,
 155—191, 195, 201, 207—223,
 225—226, 228—231, 236—240,
 245—247, 251—260, 263—264,
 266—268, 273, 275, 278, 282,
 284—285, 288, 290—292, 295, 305,
 310, 316—317, 322, 326—328,
 337—340, 341—397, 401,
 473—477, 479—480, 482, 485,
 487—488, 491—494, 496—497,
 499—501, 504—506, 508—513,
 515—518, 520, 521—523,
 525—534, 540, 569, 572,
 574—585, 590—595, 598—600,
 605—606
 Дружинин А. В. 289
 Дубшан Л. 546, 550
 Дувакин В. Д. 502, 503, 507, 519, 533
 Дудышкин С. С. 290
 Дурылин С. Н. 263
 Дьяконов И. М. 30—32, 34, 44, 174

 Ева 121
 Егоров Б. Ф. 338—339
 Екатерина II 74, 305
 Ерофеев Венедикт 452

 Желябов А. И. 267, 354
 Жильбер Никола 192—194, 220
 Жирмунский В. М. 31, 44, 441, 469
 Жорж Занд 305, 345, 347, 363, 365
 Жуковский В. А. 18, 105, 197, 306,
 547, 593—595

 Закревская А. Ф. 37
 Замараев Г. И. 275
 Зандер Л. А. 226
 Захаров В. Н. 396
 Зданевич И. 427
 Зевс 144
 Зедергольм Климент 271—272, 275,
 280, 315, 348
 Зелинский Ф. Ф. 254, 259—260, 524
 Зеньковский В. В. 226, 264, 358, 394
 Золя Эмиль 402
 Зонтаг Сьюзен 12, 13
 Зубакин Б. М. 494

 Иаков 90
 Иаков, ап. 190
 Иванов А. А. 446
 Иванов Вяч. Вс. 477
 Иванов В. И. 91, 97, 118, 120,
 121—122, 143, 145, 148, 176—177,
 183, 206, 210, 224—225, 228,
 242—243, 247—249, 254, 257, 259,
 419, 435, 438, 442, 445, 458, 460,
 468—470, 495, 502, 522—525,
 529—530, 533, 534
 Иванов Г. В. 71, 264—266, 420, 443,
 445, 462, 464
 Иванов Е. П. 587, 589
 Иванов И. И. 155
 Иваск Ю. П. 272, 275, 285, 336—337,
 339, 358, 378, 394, 396, 424, 468
 Игэта С. 529
 Измайлов Н. В. 59, 76
 Иисус Христос 105, 139, 187, 238,
 272, 351—352, 360, 362, 365, 367,
 371, 381, 476, 583, 594, 599
 Ильичев А. 76

- Илья Муромец 570
 Иоанн Богослов 252, 322, 359, 361,
 366—368, 376—377, 395
 Иоанн Дамаскин 272, 348
 Иоанн Златоуст 105, 119, 272, 348
 Иоанн Лествичник 365
 Иоаким Флорский 476
 Иов 59—60, 76, 149, 374, 525, 579,
 581, 599
 Исаак 90
 Исая (Девтероисая) 484
 Иуда 181, 183
- Кавелин Леонид 272
 Каган М. И. 44, 80, 494, 501, 507, 521
 Каган Ю. М. 477, 501—502
 Каграманов Ю. 71—73
 Камю Альбер 555
 Канаев И. И. 478—479, 486, 496, 498,
 509
 Кант И. 211, 217—218, 510
 Карабчиевский Ю. 12, 13
 Карамзин Н. М. 24, 43, 50—52, 74,
 547, 558—559, 570
 Карельский А. В. 11
 Карсавин Л. П. 487
 Карташев А. В. 258, 490
 Карякин Ю. Ф. 578, 589—581, 584
 Касаткина Т. А. 10, 574—585,
 589—592, 599
 Катенин П. А. 24, 66
 Катков М. Н. 155, 157, 186
 Кибиров Т. 184, 191
 Киреевский И. В. 421
 Киркегор Серен 286, 503, 506, 515,
 519, 523, 533
 Кларк Катерина (Katerina Clark) 484,
 500—501
 Клее Пауль 603, 607
 Клеопатра 37—38, 590
 Кнабе Г. С. 258
 Княжнин Влад. 259, 293
 Коваленская А. 278
 Коген Герман 515
- Кожин В. В. 477—478, 482, 497,
 504, 551
 Козлова О. А. 209
 Козырев Б. М. 336
 Козырев А. П. 337
 Козырев Ф. Н. 60, 76
 Коле Луиза 23
 Колумб 365, 481
 Комарович В. Л. 364, 377, 395—396,
 499, 528, 534
 Конкин С. С., Конкина Л. С. 500,
 533
 Коноплянец А. 337
 Консидеран В. 362
 Констан Бенжамен 70, 153—154,
 165, 178—180
 Константин 269, 350—351
 Константиновский Матфей 272
 Корольков А. А. 337
 Котельников В. А. 393, 397
 Котрелев Н. В. 395, 464, 468
 Красинский З. 417
 Кремнев Г. Б. 337, 366, 395
 Кривцов Н. И. 197, 200—201,
 205—206
 Кристева Юлия (Julia Kristeva) 487,
 501
 Кропоткин (Крапоткин) П. А. 267,
 354
 Крылов И. А. 75
 Кувайцев 283—284, 297, 350
 Кузина Елена 417—418, 449—450
 Кузнецов А. М. 507
 Купер Фенимор 287
 Куртин М. Ф. 283—284, 297, 350
 Курциус Э. Р. 609
 Кутузов М. И. 307
 Кюхельбекер В. К. 36
- Лавров П. Л. 58
 Лакшин В. Я. 34, 45
 Лаплас П. С. 58
 Ларин Б. А. 150
 Лассаль Ф. 266

- Лафорг Жюль 481
Лебедушкина О. 571, 573
Левин Ю. И. 436, 442, 469—470
Левина Л. А. 592, 600
Левшун Л. В. 582
Лейбниц Г. В. 41
Ленин В. И. 71, 179, 187, 485
Леонардо 494, 554
Леонид 265, 268
Леонтьев К. Н. 9—10, 94—95, 97,
180, 184—185, 230—231,
238—240, 245—246, 251,
255—258, 263—328, 330—331,
333, 336—397, 457, 518, 605—606
Лермонтов М. Ю. 18, 42, 122, 144,
148, 158, 175, 178, 180, 305
Лернер Н. О. 301, 396
Лесков Н. С. 116, 344, 356—359,
393—394
Лессинг Г. Э. 295, 298
Лесскис Г. А. 200
Лжедмитрий (Григорий Отрепьев)
24—25, 43, 74, 163, 165
Листов В. С. 74
Лифшиц Б. 464
Лихачев Д. С. 494, 502
Ломинадзе С. В. 18, 42, 179, 189, 191
Ломоносов М. В. 59—60, 75, 437
Лопухин А. П. 149
Лосев А. Ф. 129, 138—139, 143, 150,
197, 206, 224, 259, 503
Лосский В. Н. 113, 129, 133, 149—150
Лотман Л. М. 74
Лотман Ю. М. 19, 23, 33—35, 42,
44—45, 51, 56, 61, 74—77,
159—160, 166, 167—168, 176, 190,
198, 224
Лошиц Ю. М. 115, 120
Лукиан 128
Луначарский А. В. 485, 515
Льюис К. С. 200, 224
Магомедова Д. М. 534
Мазепа И. С. 24
Майков А. Н. 172, 324
Майорова О. Е. 336
Маковицкий Д. П. 45—46
Максимович М. А. 225
Мальбранш Н. 153
Мамардашвили Мераб 67—68, 77,
401—402, 411—414
Мандельштам О. Э. 266, 274, 408,
414, 424, 435, 440, 444, 446,
468—470, 575
Манн Томас 101, 119
Манн Ю. В. 102, 108, 119
Маркевич Б. М. 278, 315
Марко Вовчок (Маркович М. А.)
288, 291—292, 294, 298, 312, 326,
391
Марков Е. Л. 341
Маркович В. М. 149, 167
Маркс К. 189, 224, 266, 340, 483,
578
Матиашевич Р. 477
Махлин В. Л. 501
Маяковский В. В. 199—200
Медведев П. Н. 408, 414, 474, 479,
481—482, 486, 490, 493, 501—502,
508—509, 514
Мейер А. А. 491, 494, 507, 532
Мейер-Грефе Ю. 414
Мелетинский Е. М. 122, 148
Мелихова Л. С. 486, 499
Мелхола 115
Мережковский Д. С. 137, 150, 224,
228, 231, 235, 243, 443, 445, 469,
490
Метьюрин Ч. Р. 153—154, 165, 178
Мефистофиль (Мефистофель) 186,
188
Мещерская Е. Н. 39
Микушевич В. Б. 450—451
Милашевский В. 44
Мильвуа Ш. 220
Минаев Д. Д. 161
Минкина Настасья 56
Миркина Р. М. 495, 502

- Михайлов А. В. 12, 13, 84—85, 96,
 233—234, 244, 258—259, 297, 304,
 339, 597, 601—611
 Михайлов А. Д. 414
 Михайловский Н. К. 525
 Михеева Л. 502
 Мицкевич А. 417
 Моисей 265, 268
 Молешотт Я. 71
 Монтень М. 152
 Мориак Франсуа 404
 Морсон Г. С. (Gary Saul Morson) 478,
 483, 500—501, 516, 520
 Моруа Андре (André Maurois) 407,
 414
 Моцарт В. А. 24, 66—67
 Муни (Киссин С. В.) 422—424, 434,
 463, 466
 Муратов П. П. 69, 454
 Мурьянов М. Ф. 198, 224
 Мюссе А. де 158—159

 Набоков В. В. 53, 75, 153, 167, 382,
 424, 445, 457—458, 470
 Наполеон 56
 Наторп П. (Paul Natorp) 225
 Некрасов Н. А. 192, 194, 207, 223,
 290, 332, 348, 473, 535, 579
 Непомнящий В. С. 23, 49—50, 73,
 156, 165, 167—168, 184, 187, 191,
 233, 237, 239, 242, 249, 258—259,
 586—590, 593—595, 599
 Нерваль Жерар де 406
 Нерон 283
 Нечаев С. Г. 155, 160—161,
 172—173, 185, 350
 Никитенко А. В. 140
 Николаев Н. И. 256—257, 413,
 479—480, 501—502, 521, 530, 533
 Николай I 47
 Николай II 71
 Никольская Т. Л. 501
 Никольский Б. В. 271, 280, 284, 343
 Николоюкин А. Н. 167

 Нил Сорский 358
 Ницше Фридрих 69, 138—139, 144,
 150—151, 206, 224, 243, 273, 284,
 286, 372, 436, 502, 515, 590
 Новалис (Ф. фон Гарденберг) 196
 Новиков В. И. 509

 Овидий 472
 Одиссей 253, 604
 Одоевский В. Ф. 294, 529
 Оксман Ю. Г. 503
 Онисим иером. (О. Поль) 361, 395
 Ортега-и-Гассет Хосе 285, 402—403,
 407, 413, 459
 Орфей 247—249, 253, 435
 Осипова П. А. 40
 Осоргин М. А. 536, 550
 Осповат А. Л. 74
 Осповат Л. С. 44—45
 Островский А. Н. 236, 258, 278, 316

 Павел ап. 252, 359, 361
 Павлик Морозов 578
 Пазухин А. Д. 267—268, 277, 352
 Палиевский П. В. 148
 Паскаль Блез 90, 419
 Пастернак Б. Л. 216, 222, 225, 440,
 486, 490, 514, 538—539, 546—547,
 551—552
 Переверзев В. Ф. 531
 Песков А. М. 258
 Петр Великий 60—61, 245
 Петр III 74
 Петров И. Ф. 493
 Петровская Н. И. 422—423, 507
 Петровский М. А. 86
 Петрушевская Л. С. 10, 514, 557—572
 Пешкова Е. П. 514
 Пикассо П. 558
 Пинский Л. Е. 169, 190
 Писарев Д. И. 267, 350, 354
 Писемский А. Ф. 292
 Платон 102—103, 119, 240—241, 258,
 447

- Платонов А. П. 267, 355
 Платонов С. Ф. 494
 Плетнев П. А. 182
 Плеханов Г. В. 485
 Победоносцев К. П. 357, 361, 377
 Погодин М. П. 35, 105
 Полевой Н. А. 26, 52—53, 60, 65, 535, 537
 Полонский В. П. 167, 173
 Полонский Я. П. 330
 Поль де Кок 287, 401
 Пономарева С. Д. 37
 Понтий Пилат 594
 Поплавский Б. Ю. 423
 Попова И. Л. 90, 97
 Потапова З. М. 405
 Потемкин П. П. 427
 Пришвин М. М. 135, 150, 185—187, 191
 Прокопович Феофан 356
 Прометей 144
 Пропп В. Я. 503
 Прудон П. Ж. 266, 272, 348, 353
 Пруст Марсель (Marcel Proust) 10, 67, 69, 401—414, 458, 470, 536, 549
 Пугачев Е. И. 24, 65, 189, 247
 Пул Б. 533
 Пумпянский Л. В. 79, 95, 153, 165, 167, 174, 227—229, 235—236, 244—245, 257, 259, 335, 340, 403, 411, 413, 479, 494—495, 503, 507, 524—525, 530, 532, 534
 Пушкин А. С. 8—10, 12, 17; 19—95, 110—111, 119, 122—124, 130, 132—133, 138, 141—142, 144—146, 148, 151, 152—193, 195—208, 210, 212—215, 217—218, 223—225, 227—259, 272, 283, 285, 299—300, 303, 305—307, 311—312, 329, 332—333, 335—336, 346, 348, 375, 381, 384, 386, 415, 419, 424, 426, 429, 431—434, 448, 456, 461—463, 472, 484, 505, 541—543, 548—549, 552—554, 573, 575—577, 583—584, 589—590, 593—595, 598—600, 606, 608
 Пяст В. А. 464
 Рабкина Н. А. 349, 373
 Рабле Франсуа (François Rabelais) 40, 120, 152, 223, 485, 490, 497, 511
 Раевский А. Н. 154
 Разин С. Т. 159—160
 Расин Жан 530
 Рассадин С. Б. 49, 73
 Рафаэль 391
 Реизов Б. Г. 75
 Рембрандт 447, 458, 454—455
 Ривьер Жак (Jacques Rivière) 401, 404—405, 412, 413—414
 Риман Б. 411
 Ричардсон С. 34, 70—71, 153, 426
 Рогинский С. 502
 Роднянская И. Б. 18, 42, 186, 191, 357, 380, 394—396, 457, 470, 504, 506, 547, 550
 Розанов В. В. 107, 119, 122, 130, 135, 137, 145—148, 150—151, 185, 230, 256—257, 264, 270—271, 275, 277, 280, 286, 293, 316—317, 330, 336, 358, 365, 371, 381, 383—384, 386, 392, 395—396, 451, 489, 523, 555
 Розанова М. В. 555—556
 Розенблюм Л. М. 388, 397
 Розов В. С. 552
 Ройе-Коллар П. П. 53
 Русанов Г. А. 46
 Руссо Ж. Ж. 153, 218, 558
 Рылеев К. Ф. 24
 Сад Д. А. Ф. де 213
 Садецкий А. 520
 Садовской Б. А. 427, 431—432, 450, 468
 Салиас Е. А. 341
 Салтыков-Щедрин М. Е. 280, 292, 385

- Сальери А. 24—25, 66—67
 Сараскина Л. И. 167, 583
 Сартр Ж. П. 555
 Сватонь Владимир (Vladimir Svatoň)
 49—50, 74
 Свербеев Д. Н. 37, 45
 Свифт Дж. 321
 Северянин И. 448, 450
 Семенов Ю. 445
 Сен-Симон К. А. де 52, 366
 Сент-Бёв Ш. (Sainte-Beuve) 406—407,
 409, 412, 413—414, 470
 Серафим Саровский 498—499, 502
 Сервантес 23, 41, 101, 278, 604—605
 Сидяков Л. С. 37—38, 45
 Силард Лена 114, 120, 181, 190
 Симонова-Хохрякова Л. Х. 396
 Симонович-Ефимова Н. Я. 128
 Синявский А. Д. (Абрам Терц) 10,
 61—65, 76—77, 178, 190, 230, 232,
 239, 249, 257, 551—556
 Сковорода Г. С. 114—117, 120
 Скофилд Пол 605
 Слуцкий Б. А. 548
 Смирнова Е. А. 120
 Собаньская К. А. 154
 Солженицын А. И. 46, 72—73, 504,
 553
 Соллертинский И. И. 502
 Соловьев Вл. С. 125, 129, 149, 223,
 229, 231, 235, 238, 256, 258, 260,
 263—264, 268, 271, 287, 324, 327,
 331—332, 334—335, 338, 340, 344,
 351, 357, 359—361, 364—368,
 376—377, 388, 394—396, 442
 Соловьев Вс. С. 341—342, 383—384
 Соловьев Н. Я. 278, 316
 Соловьев С. М. 74
 Сологуб Ф. К. 534
 Сорокин П. А. 57—58, 68, 76
 Сорокин Ю. С. 43
 София 219—220, 226, 442
 Софокл 494, 524, 530
 Срезневский И. И. 120
 Сталин И. В. 538
 Сталь А. Л. Ж. де 53
 Степун Ф. А. 7, 12, 597
 Страхов Н. Н. 130—131, 142, 249,
 293, 304, 318, 326, 340
 Стричек А. А. 572—573
 Стромин А. Р. 493—494
 Струве Н. А. 328, 422, 464, 466, 468,
 471
 Суворин А. С. 19, 45, 438
 Судэ Польш 404, 409
 Сулержицкий Л. А. 325
 Сурат И. З. 227, 256
 Сулова А. П. 498
 Сю Э. 158
 Тарле Е. В. 493—494
 Тархов А. Е. 40, 44, 46, 59—60, 76,
 223, 583
 Тархова Н. А. 74
 Тацит 67
 Теккерей У. 287
 Терновский Ф. А. 393
 Тиберий 67
 Титов В. П. (Тит Космократов) 484
 Тихомиров Л. А. 374
 Тодоров Цветан (Tzvetan Todorov)
 501
 Толстая С. А. 328, 340
 Толстой Л. Н. 7, 17—18, 32, 39, 42,
 45—46, 52, 72—73, 78—81,
 85—86, 88, 90—92, 94—96, 142,
 151, 175—176, 218, 272, 274, 276,
 278—281, 287, 295, 299, 302—308,
 310—322, 325—326, 328—330,
 332—333, 339—340, 341—344,
 361, 382, 387, 392, 393—394, 401,
 474, 485, 502, 504, 512—513, 542,
 553, 605—606
 Толстой Н. И. 585
 Томашевский Б. В. 47, 228, 236, 247,
 257—258
 Топоров В. Н. 78, 90, 95, 97, 100,
 151, 510, 540—541, 550, 600

- Трифонов Ю. В. 550
Трубецкой С. Н. 178, 263—264, 274, 300
Турбин В. Н. 472, 477—478, 493
Тургенев И. С. 31, 94, 167, 172, 178, 236, 258, 271, 277—278, 288—291, 295, 305, 308, 310, 324, 326, 328, 332—333, 336, 338, 345—346, 350, 382, 384, 391, 393, 396—397, 569, 605—606
Тынянов Ю. Н. 25, 33, 36, 43—44, 78, 95, 165, 228, 257, 449, 451, 470, 489, 503, 509, 558, 572
Тьерри Огюстен, Амедей 75
Тютчев Ф. И. 56—57, 148, 207, 213, 220, 231, 257, 263—266, 273, 275, 292, 322, 331—336, 340, 352—354, 394, 434, 444, 447, 453, 570, 573, 589, 599
Узин В. С. 92, 97
Уиннер Т. 477
Урнов Д. М. 584
Успенский Г. И. 344, 393
Уфлянд В. 538
Ухтомский А. А. 479
Фарино Е. 217, 225
Фарнгаген фон Энзе К. А. 51
Фасмер М. (Max Fasmer) 150, 534
Фауст 161—163, 181, 186—189, 247
Федоров А. В. 413
Федоров В. В. 508, 519
Федоров Г. А. 119
Федоров Е. Б. 538, 550
Федоров Н. Ф. 200
Федотов Г. П. 245, 248, 253—254, 440, 469, 531, 534
Фейербах Л. 189, 578
Фет А. А. 17, 272—273, 292, 308, 322—336, 340, 391, 434
Фидлер К. 414
Филон Александрийский 129
Флобер Гюстав 23, 43, 384, 456, 554
Флоренский П. А. 103, 107—108, 119, 128, 136, 143, 149—151, 327—328, 340, 389, 391—392, 397, 608
Флоровский Г. В. 264, 294, 338, 356, 358, 361—362, 364, 369, 394—396, 496, 502, 506
Фолкнер У. 67
Фома Данилов 350
Фомичев С. А. 26—27, 30, 34, 44—45, 74
Фонвизин Д. И. 573
Фонвизина Н. Д. 159
Франк С. Л. 206, 228—229, 239, 243, 253, 256, 274, 275, 361, 363, 395
Франковский А. А. 413
Фридман И. Н. 533
Фудель И. И. 263, 272, 274, 287, 348, 396
Фудель С. И. 263, 272, 348, 599, 600
Фурье Шарль 132, 157, 363, 376
Фуше Ж. 53
Хаев Е. С. 42
Хайдеггер М. (Martin Heidegger) 79, 83—85, 95—96
Хализев В. Е., Шешунова С. В. 93, 97
Харлова Лизавета 24
Хиждеу А. Ф. 120
Ходасевич В. Ф. 119, 197, 224, 232, 415—471, 507, 532—533, 554
Хокусаи 558, 571
Холквист М. (Michael Holquist) 484, 500—501
Хомяков А. С. 231—232, 237, 257, 272, 306, 348
Хоружий С. С. 533
Хоц А. Н. 585, 590
Храпченко М. Б. 505—506
Худошина Э. И. 191
Цветаева М. И. 64—65, 77, 229, 240, 249, 253, 258, 416, 464—465
Цявловская Т. Г. 154

- Чаадаев П. Я. 54
 Чернов А. 76
 Чернышевский Н. Г. 31, 287, 300, 485
 Чехов А. П. 178, 344, 393, 438, 462, 469, 494, 554, 610
 Чижевский Д. И. 120, 126, 136, 149
 Чичерин А. В. 594
 Чудаков А. П. 301
 Чуковский К. И. 501
 Чулков Г. И. 425—426, 464
 Чумаков Ю. Н. 23, 33, 43—44, 61, 66, 176, 190, 196, 223, 542, 550
 Чухонцев О. Г. 190
- Шагинян М. С. 441, 469
 Шатобриан Ф. Р. де 75, 153—154, 165, 384
 Шевырев С. П. 124
 Шекспир 25, 35, 48, 56, 79, 158, 162, 165, 169, 174, 182, 207, 220, 222, 269, 282, 371—372, 375, 500, 604—605
 Шелер Макс 527—528, 533
 Шеллинг Ф. В. 294
 Шестов Л. И. 503, 519
 Шиллер Фридрих 207, 213, 220, 225—226
 Шимонович Д. 417
 Шингарев А. И. 190
 Шкловский В. Б. 31, 44—45, 478, 503, 507, 509, 532, 536
 Шлегель Август 43
 Шлегель Фридрих 607
 Шмид В. 64—65, 77, 80, 82—84, 92—93, 95—97, 142, 151, 550
 Шопенгауэр А. 206, 243, 305, 334—335, 606
 Шрайер Х. (H. Schreier) 109, 119
- Шрейдер Ю. 538
 Штейнберг А. З. 121, 123, 148, 151, 532
 Шубин Л. А. 473
- Щерба Л. В. 505, 519
- Эдип 44, 524—525
 Эйдельман Н. Я. 47, 67, 73, 75, 77
 Эйхенбаум Б. М. 18, 42, 76, 79, 85—86, 92, 96—97, 127, 149, 276, 300—301, 319—321, 336, 339, 489—490
 Эко Умберто 582
 Эмерсон Кэрол (Caryl Emerson) 478, 483, 500—501, 516, 520
 Энгельгардт Б. М. 475, 500, 534
 Энгельс Ф. 224, 320—321, 340
 Эпельбуэн А. 473, 515
 Эпиктет 329
 Эпикур 198, 224, 328—329
 Эрль В. И. 498, 501
 Эрн В. Ф. 115, 117, 120
 Эткин Е. Г. 328
- Юдин Г. Я. 502
 Юдина М. В. 494—495, 507
 Юзефович М. В. 161
 Юнг К. Г. 113—114, 119
 Юсупов Н. Б. 210, 225
- Языков Н. М. 127, 203—204, 206, 232
 Якобсон Р. О. 198, 224, 251, 259
 Яновский В. С. 453—454, 470
- Fallois Bernard de 414
 Mauriac Claude 413—414
 Picon Gaëtan 411, 414
 Shaw J. Th. 96

Первые публикации

- О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению* / Отв. ред. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. М.: Наука, 1990. С. 14—38.
P.S. Возможные сюжеты Пушкина—написано специально для этой книги.
- *Бездна пространства*—написано для юбилейного научного издания «Повестей Белкина». М.: Наследие, 1999.
- *Вокруг «Носа»* // *Вопросы литературы*. 1993. № 2.
- *Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории* // *Вопросы литературы*. 1995. № 5; *Библия в культуре и искусстве: Випперовские чтения 1995*. Вып. XXVIII / Под общ. ред. И. Е. Даниловой. Гос. музей изобразительных искусств им. Пушкина, 1996. С. 277—304.
- Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // *Московский пушкинист: Ежегодный сборник. I* / Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М., 1995. С. 212—250.
- *Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки* // *Русские пиры. Канун: Альманах* / Под общ. ред. Д. С. Лихачева. Вып. 3. СПб., 1998. С. 197—259.
- Из истории понимания Пушкина—написано для сб. «Пушкин и теоретические проблемы литературы» / Под ред. Ю. Б. Борева. М.: Наследие.
- «Ум мой упростить я не могу»: К столетию смерти Константина Леонтьева // *Литературная газета*. 1991. 18 декабря.
- *Литературная теория Константина Леонтьева* // *Вопросы литературы*. 1999. № 2—3.

- Леонтьев и Достоевский // Вопросы литературы. 1993. № 6; Достоевский: Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 162—189 (гл. 1—8 как «статья первая» в обеих публикациях). Гл. 9—14 публикуются в настоящей книге впервые.
- «Памятник» Ходасевича // Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Согласие, 1996. С. 5—56.
- Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. № 2 (1993).
- Событие бытия: М. М. Бахтин и мы в дни его столетия // Новый мир. 1995. № 11.
- «Неискупленный герой Достоевского» // ПОЛУТРОПОН: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 1998.
- На Аптекарский остров...: По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова // Новый мир. 1996. № 12 (статья расширена для книги).
- Чистое искусство и советская история: В память Андрея Донатовича Синявского // Независимая газета. 1998. 25 февраля.
- От имени Достоевского // Новый мир. 1997. № 7.
P.S. О религиозной филологии — написано специально для этой книги.
- Огненный меч на границах культур // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 1999.

Сергей Георгиевич Бочаров
СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издатель А. Кошелев

Корректор М. Н. Григорян
Оригинал-макет подготовлен А. С. Касьяном

Подписано в печать 10.09.99. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервиль.
Усл. изд. л. 50,955. Заказ № 1118. Тираж 1000.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ

<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 17 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).



Сергей Георгиевич Бочаров родился в 1929 году в Москве. Много лет работал в отделе теории литературы в Институте мировой литературы. Автор трех книг («Роман Л. Толстого “Война и мир”», четыре издания: 1963, 1971, 1978, 1987; «Поэтика Пушкина. Очерки», 1974; «О художественных мирах», 1985) и многих статей о русской литературе и теории литературы.