

литературное
НОВОЕ
обозрение

1992 №1

Дизайнер журнала
Нина ПЕСКОВА

литературное
НОВОИ
обозрение

1992 №1

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Кирилл Постоутенко (теория)
Сергей Панов (история)
Татьяна Михайловская (практика)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Галина Белая (Москва)
Вадим Вацуфо (Петербург)
Михаил Гаспаров (Москва)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Москва)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кэмбридж, Массачусетс)
Александр Осоват (Москва/ Лос-Анджелес)
Омри Ронен (Анн Арбор, Мичиган)
Игорь Смирнов (Констанц/ Мюнхен)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Тоддес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)



МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ

№ 1, 1992

И. Прохорова 5 К читателю

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Николай Лесков 7 Бесчувственная любовь

ТЕОРИЯ

LACUNAE

С. Козлов 17 Майкл Риффатерр как теоретик литературы
Майкл РИФФАТЕРР 20 Формальный анализ и история литературы
(пер. и прим. С. Козлова)

Ю. М. ЛОТМАНУ — 70 ЛЕТ

Ю. М. Лотман 42 Природа киноповествования

РЕЦЕНЗИИ

К. П. 54 Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана.
Тарту, 1992 • В честь профессора
Ю. М. Лотмана. Тарту, «Эйдос», 1992
С. Н. Доценко 55 Труды по русской литературе и семиотике
кафедры русской литературы Тартуского
университета 1958—1990: Указатели
содержания. Тарту, 1991

VERSUS

К. Ф. Тарановский 58 Сладкие и влажные рифмы у Лермонтова
Ю. И. Левин 61 Симметрия и ее нарушение в структуре
лирического стихотворения (А. С. Пушкин.
«К портрету Жуковского», 1818)
М. Л. Гаспаров 62 Постскрипtum

IN MEMORIAM

БОРИС БЕРМАН (1957—1992)

Андрей Зорин 63 Памяти друга
Борис Берман 66 Луна и вода в мире Толстого

ЯКОВ ГИН (1958—1991)

А. Ф. Белоусов,
Г. А. Левинтон,
А. Л. Осповат,
Р. Д. Тименчик 83 Некролог
85 Библиография работ Я. И. Гина

ИСТОРИЯ

А. Л. ОСПОВАТ	89	Новонайденный меморандум Тютчева: К истории создания
Ф. И. ТЮТЧЕВ	98	[Докладная записка императору Николаю I. 1845 г.] (публ. и прим. А. Л. Осповата; пер. с фр. В. А. Мильчиной)
К. М. АЗАДОВСКИЙ	116	Райнер Мария Рильке. Письмо к А. С. Суворину
Н. А. БОГОМОЛОВ	130	Михаил Кузмин: вхождение в литературный мир
Михаил Кузмин	137	Стихотворения. Письма В. В. Руслову

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Виктория ШВЕЙЦЕР	152	«Слово о Бальмонте»
М. ЦВЕТАЕВА	157	Слово о Бальмонте
Омри РОНЕН	177	Часы ученичества Марины Цветаевой

МЕМУАРЫ

О. А. ПРОСКУРИН	191	Зоил. (Мемуары М. А. Дмитриева и литературная жизнь Москвы 1820-х годов)
М. А. ДМИТРИЕВ	205	Главы из воспоминаний моей жизни (публ. и прим. О. А. Проскурина)

РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

Глеб Морев	232	Константин Вагинов: обретение читателя (Константин Вагинов. Козлиная песнь. М.: Современник, 1991)
В. Ю. ПРОСКУРИНА	236	Молодые годы Аарона Штейнберга (А. Штейнберг. Друзья моих ранних лет. Париж: Синтаксис, 1991)
ТРИ ЗАМЕТКИ К 200-ЛЕТИЮ П. А. ВЯЗЕМСКОГО		
Д. Н. ЧЕРНИГОВСКИЙ	239	П. А. Вяземский и И. М. Долгоруков
К. А. КУМΠΑН	242	Об одном текстологическом казусе
Д. П. ИВИНСКИЙ	246	Князь П. А. Вяземский о распространении коммунистических идей в России
В. ВАЦУРО	251	Приписываемое Пушкину
Ирина КРАВЦОВА	257	Об одном адресате Анны Ахматовой
А. И. РЕЙТЪЛАТ	262	Кто же автор «Белошапочников»?

СМЕСЬ

Валерий САЖИН	265	Тысяча мелочей
И. Ю. ВИНИЦКИЙ	270	Два случая «скрытых» переводов
А. И. РЕЙТЪЛАТ	271	О графе Аракчееве

А. Ранчин	272	Анекдот о Великом князе Константине Павловиче
А. Зорин	272	К предыстории «Ужаса мира» (<i>Пушкин и С. И. Висковатов</i>)
К. А.	274	Осип Мандельштам и Макс Бартель
Глеб Морев	275	Уточнение о Викторе Ховине
С. В.	276	АЗ — Академия зауми

ПРАКТИКА

Г. Померанц	279	Коринфская бронза
Вячеслав Курицын	296	Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю»
Б. М. Гаспаров	304	Мой до дыр

КРИТИКИ И ЛИРИКИ

Генрих Сапгир беседует с Евгением Перемышлевым	320	И барский ямб, и птичий крик
Генрих Сапгир	329	Из книги «Черновики Пушкина»
Борис Колымагин	331	Михаил приветствует Юпитера
Михаил Файнерман	334	Из неопубликованного

ВОЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Алекс Сэндоу	337	К самому себе. Западники и славянофилы (<i>Пропедевтический курс</i>). Поэт и чернь
--------------	-----	---

КНИГИ · ЖУРНАЛЫ · ГАЗЕТЫ

	339	Новые книги
Вл. Кукушкин, Ю. Стоногина, Сергей Бирюков	345	Новые журналы

ХРОНИКА

Елена Трофимова	353	Фестиваль поэзии «Поэта—92» в Салермо
К. Рогов	354	Русский П., или апология одной научной квазитрадиции (<i>по поводу Шестых Тыняновских чтений</i>)
Диана Початая	359	Ну, погоди! (<i>III конференция по проблемам современной российской культуры</i>)

К ЧИТАТЕЛЮ

Взяв в руки журнал с подобным названием, наш взыскательный читатель вправе задаться вопросом: в чем, собственно, заключается новизна данного издания, чем способно оно поразить его, читателя, изрядно пресыщенного пряными лакомствами постперестроечной прессы?

На вторую часть вопроса ответим сразу: ничем. Отказываясь от догматизма, идеологической зашоренности и мрачной помпезности старой журнальной практики, мы равно не приемлем вульгарной сенсационности и натужного эпатажа нового журнализма; мы принципиально исключаем из понятия «новизны» традиционно-разрушительные коннотации и не желаем потрясать основы или возводить очередные вавилонские башни, иными словами, быть может, и не без сожаления, но решительно прощаемся с романтикой революционных преобразований.

Мы преисполнены глубочайшего убеждения, что нынешние времена испытывают острую нужду в профессиональном, и по-сему делаем ставку на узкую специализацию и высокий профессиональный уровень издания, тем самым отказываясь от двух фундаментальных постулатов отечественной прессы: ориентации на «широкую читательскую аудиторию» (сыгравшей роковую роль в судьбе многих почтенных журналов) и наличия в качестве обязательного ингредиента общественно-политической проблематики.

Провозглашая «НЛО» профессиональным (в некотором смысле — цеховым) литературоведческим журналом, его создатели в полной мере осознают взятые на себя обязательства, кои непреложно вытекают из подобного рода издательской деятельности: жесткие критерии отбора материала, свобода от идеологических, клановых и личных пристрастий, отказ от деления авторов на закордонных /отечественных, престижных/ непрестижных и т. д.

Вопреки укорененной привычке ставить себе идеальную и труднодостижимую цель и отчаянно дерзать ее воплощения, мы предпочитаем следовать Природе и как можно пристальнее обозревать и глубже осмысливать действительное состояние нынешней отечественной словесности и науки о ней. Это, впрочем, никак не означает пассивной фиксации животворного хаоса, царящего в русской филологии (что уже само по себе увлекательное занятие); «НЛО» видит свою высокую культур-

ную миссию в том, чтобы способствовать установлению новой шкалы незыблемых ценностей и подготовке необходимого для этой цели профессионального инструментария. Сообразно данным задачам, журнал структурно разделен на три составные части:

1. ТЕОРИЯ — здесь будут представлены статьи по современным проблемам теории литературы; междисциплинарные исследования; работы по стиховедению, публикации важнейших классических работ западных и отечественных теоретиков литературы.

2. ИСТОРИЯ — историко-литературные штудии, посвященные различным аспектам истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярная, мемуаров и т.п.).

3. ПРАКТИКА — статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни.

Большое внимание в журнале уделяется информационным жанрам: культурной жизни России и зарубежья (конференции, симпозиумы, чтения), обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

Нас могут упрекнуть в условности подобного структурного членения, а также в избыточной широте тематико-стилистического диапазона. В качестве оправдания традиционно сошлемся на специфику эпохи, а именно: очевидную неструктурированность научной журнальной периодики, вследствие чего на первых порах существования «НЛО» компромисс между «научностью» и «светскостью» неизбежен. Предложенная же нами архитектоника журнала, при всех ее видимых недостатках, позволяет избежать прокрустова ложа строго фиксированных рубрик и инкорпорировать материалы самых разнообразных жанров (кроме скучных и непрофессиональных). Нет сомнения, что с появлением развернутой сети научной периодики, «НЛО» войдет в более узкое русло литературоведческой проблематики.

* * *

Разъяснив подобным образом свой *modus vivendi*, мы хотим сообщить нашим идеальным читателям некоторые конкретные сведения о журнале:

«Новое литературное обозрение» — регулярное периодическое издание, выходит 6 раз в год (плюс 2 тематических номера в виде приложения). Приобрести журнал можно в магазинах и киосках России.

По всем вопросам можно обратиться в редакцию журнала.

Адрес: Москва, 129626, а/я 55

Телефон: 280-98-07

И. Прохорова



ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Николай Лесков

БЕСЧУВСТВЕННАЯ ЛЮБОВЬ

I

Из всех родов людей француженки обыкновенного развития предпочитают, как известно, любовь *rouge coeur*, достающуюся ни за что, и основывают это предпочтение на прочности этого рода чувства, так как нет того достоинства, в котором бы человек не утратил чувства удовольствия и <которым> не перестал бы им восхищаться: красота приглядывается, высокая нравственность становится тяжелой, и самая разумность кажется скучной. Между тем как любовь, основанная ни на чем, не изменяется, не улетучивается. Пример такого странного рода я видел в своем родстве и хочу о нем рассказать.

У меня был двоюродный брат Александр Андреевич, господин очень нежной и благородной природы, красив собою, но самого посредственного ума, учился плохо и почти ничего не знал в научных вопросах, но был большой гуманист. По происхождению он был дворянин, сын помещика и получил по наследству независимое состояние, заключавшееся в населенном имении, которое выделили ему старшие братья, значительно обобрав его в свою пользу. Александр Андреевич на это не сердился и говорил:

— Бог с ними! Они женаты: мне больше не нужно: я один.

Его за это считали глупым, и о глупости его ходили анекдоты в губернском городе. Вскоре последовало освобождение крестьян, и при этом обнаружилась его другая глупость: он выделил своим крестьянам превосходные наделы, простил им все прежние недоимки и разделился с ними и водой, и лесом. Это дало

повод дворянам не только смеяться над Александром Андреевичем, как над дураком, но и считать его также дрянным человеком, дающим дурной пример в обществе. Александр Андреевич знал это и в ответ на такие дурные толки так же весело улыбался и, помахивая рукой, говорил:

— Бог с ними. Что они обо мне беспокоятся? Я один: мне больше не нужно.

Раз, когда он приехал в Орел и обедал в дворянском собрании, ему по этому поводу делал какие-то замечания предводитель, а когда он в ответ ему указал на свое одиночество, то предводитель сказал ему:

— Вы теперь одиноки, но очень возможно, что встретите девушку, достойную, и на ней женитесь.

А кузен мой, милый Саша, отвечал:

— Это едва ли случится, потому что на дурочке,— сказал он,— я не женюсь, а умная за меня не пойдет.

— Почему же не пойдет? — спросили его, ожидая, вероятно, что он признает себя глупым, но он этого не сказал, а довольно умно ответил:

— Не пойдет потому, что я никогда не позволю себе свататься к умной девушке, так как я не могу надеяться доставить ей достаточно умственные ресурсы.

— А если она сделает предложение?

Александр Андреевич подумал и ответил:

— Да, если сама сделает предложение, ну, тогда я не знаю.

II

И вот Бог послал Александру Андреевичу такое счастье, которого он и не ожидал. У нас в городе жил тогда важный сановник, который давно уже овдовел, имел трех дочерей, воспитанных замечательно: на всей свободе, как говорили злые языки. Сановник держал для них <гувернантку> англичанку, которая руководила их уроками, а когда они достигли пятнадцати — семнадцати лет, только жила с ними, как друг. Девушки пользовались полной свободой, делали, что хотели, но были при этом невидимки, или почти невидимки: они показывались обществу только два раза в год на балах, которые делал их отец зимою, и затем их не видели никогда ни на гуляньях, ни в саду, ни в церкви, ни в театре. Если которая-нибудь из них приезжала на минуту в лучший из магазинов выбрать какую-нибудь вещь, то это была редкость: все, что нужно, доставляли на дом, или за покупками ходила их поверенная, пожилая девушка. Все свое время они проводили в огромном доме своего отца, преимущественно в их обширной библиотеке или на антресолях, а летом в обширном саду, который был при этом доме и который был огорожен со всех трех сторон каменной высокой стеной, а четвертой стороной примыкал к дому, откуда вели выходы, сходы, гроты и ве-

ранды. Затем на лето они уезжали в свою деревню тоже одни, так как сановник не мог покидать своего пункта, и опять вели жизнь самую уединенную, и потому они считались барышнями непонятными и ядовитыми. Одни думали, что им, должно быть, скучно, но это было неправда, другие думали, что они ведут подозрительную жизнь, и по этому поводу упоминались имена людей совершенно неподходящего положения, и это было, конечно, еще большая неправда: барышни не скучали и вели себя прекрасно. (Три грации, как их называли, были все хороши, умны, обладали музыкальным талантом, рисовали, немножко сочиняли: в прозе и стихах, вели свои дневники, читали массу, обладали страшной начитанностью, которую почти можно назвать ученостью, были очень добры к крестьянам и просты в обращении с ними, но знакомства избегали, дворянскую знать губернии знали только по именам.) И вот одна из этих трех граций, именно самая младшая, по имени Валентина, имевшая девятнадцать лет от роду (они все были погодки), прислала моему кузену, Саше, такое письмо:

«Валентина Михайловна

просит вас прийти в дом ее отца завтра в одиннадцать часов утра и поджидать ее в библиотеке».

Кузен мой, получив такую записку от неведомой барышни, был чрезвычайно этим удивлен и, быть может, польщен, но во всяком случае он принял это предложение прекрасно, сконфузился, спрятал записку под ключ в письменный стол, никому не сказал ни слова, ходил весь остаток дня в задумчивости, выехал на извозчике за город в поле, долго стоял под открытым небом и все думал, зачем его зовут, и как бы приготовлялся к чему-то необыкновенному, и необыкновенное действительно его ожидало и благосклонно приняло.

III

Когда Александр Андреевич пришел в дом чиновника, его тотчас приняли и провели в библиотеку, откуда была проведена гуттаперчевая слуховая труба наверх, и слуга, проводивший его, тотчас же сказал в трубу, что такой-то господин здесь, и затем поклонился и вышел. Через минуту вбежала барышня, наружность которой следует здесь отметить, так как это дальше будет иметь большое значение. Это была легкая и грациозная девушка, самая светло-золотистая блондинка, с темными бровями и превосходным фарфоровым носиком и благородным, несколько гордым выражением лица. Она вбежала живо, подала моему кузену обе руки, попросила его сесть и сама села против его и несколько минут смотрела на него молча, потом сказала:

— Вы меня извините, что я вас пригласила: я не могла себе отказать в том удовольствии. Вы знаете, что мы ведем затворническую жизнь и нигде не бываем, я знаю, что по этому поводу о

нас рассказывают разные нелепости, все это пустяки: нам никто не мешает, и живем мы, как хотим; но живем мы так потому, что нам так нравится, я говорю о себе и сестрах, а об отце говорить нечего: он нам никогда не мешал и не мешает. Но, как говорят, что все новости знают отшельницы и монастырки, так и мы: до нас доходит все то, что мало-мальски заслуживает внимания. Мне говорили (она опять покраснела и протянула обе руки), мне говорили, как вы высказывались о женщине. Как это благородно, как это прекрасно! Я никогда не думала, чтобы у нас, в нашей глуши, при всех тех историях, которые доходят до слуха моего бедного отца, были люди с чистым сердцем и прекрасными мыслями.

Кузен, Александр, что-то хотел ей говорить, был сконфужен, но она его не допускала, она продолжала трясти его руки и вся в волнении, с выступившими на глазах слезами, говорила все с большим воодушевлением:

— Вы меня тронули, вы меня победили, вы заставили жить мое сердце, и поэтому не сердитесь на меня, что я послала за вами. Вы дали мне прекрасные минуты, вовсе не заботясь быть для меня любезным, и поэтому я вам верю и в благодарность за то я хочу вам доверить очень большой секрет: если вы хоть когда-нибудь почувствуете, что одному человеку быть на земле не благо и что ему нужна помощница, то вспомните, что я не дура и я вам даю согласие быть вашей женой.

Как это шло у них дальше, это, я думаю, неважно. Кузен мой, конечно, сделался влюблен в ту же минуту. В городе это не знали, как понять, всячески удивляясь, но прошел один месяц, и молодые люди были обвенчаны.

За прекрасно воспитанной и милой девушкой не было, однако, дано никакого приданого. Вельможа, может быть, был скуп, но впоследствии оказалось, что он даже не мог дать никакого приданого, так как состояние его было обременено страшными долгами, но ни мой кузен, ни его жена не претендовали на это; того, что у них было, им было достаточно, если бы они были осторожны, но, на несчастье их, они осторожны не были. Тотчас после венчания они поехали за границу и сделали прекрасный *tourné*. Спустившись в Черному морю, они проехали Одессу, Константинополь, побывали в Греции, в Италии, Ницце, Париже и Лондоне и в Лондоне провели долгое время в удовольствии высокого сорта: в удовольствии умственном; в обращении с русскими умными людьми, которые тогда там жили. Там же они нашли несколько других русских людей, загнанных туда неблагоприятною судьбою, и оказали им большое содействие. В этом отношении рука жены моего брата, Валентины Михайловны, была щедра без границ так, что успела раздать все, что с ними было, и произвела маленькие займы, которые ей легко было сделать в несомненной надежде на то, что она расплатится, что, конечно, было исполнено. Чтобы расплатиться, они должны были заложить именье, и с этими долгами тайлись и от ее отца, и

от родных с его стороны. Родными же этими были два его брата, люди очень грубые, женатые на женщинах претенциозных и совершенно ничтожных, и сестры также ничем не замечательны, кроме пустоты и какой-то мнимой практичности.

Во всем родстве моего кузена лучшим человеком была его мать, женщина корыстная и щепетильная, но по крайней мере не глупая, и ей Валентина считала долгом оказывать всяческое внимание, чем взаимно заслужила и ее расположение. Тетушка была удивлена, что эта ученая, как ее называли, не выказывает никакой гордости, напротив, простая, приветливая, как поповна, и даже постоянно целует ее руки. Они сделались друзьями.

У Валентины родилась дочь, прекрасный ребенок; роды были благополучны, родители были счастливы. Крестины совершал соборный ключарь, восприемниками были сановник и моя тетушка. Пироги в этот день не пекли и после купели подавали только чай, — родственники говорили, что, вероятно, есть нечего, и в самом деле, после уплаты долга в бюджете оказывался большой недостаток. Александр стал искать службы и получил ее в соседней губернии, чтобы избежать каких бы то ни было нареканий для своего тестя и не быть под его начальством. Он был назначен мировым посредником и был прекрасный мировой посредник, любимый и дворянами и особенно крестьянами. Ограниченность его ума нисколько не мешала делу, оттого ли, что дело само по себе было просто, если относиться к нему справедливо, или оттого, что он имел превосходного советника в своей жене, настроенной умно и либерально; и, как бы то ни было, они жили прекрасно и были уважаемы и любимы.

Местом их жительства был уездный город, расположенный в черноземной полосе, по берегу небольшой реки, которая становится судоходной только ниже того места, но и тут она довольно, однако, широка и многоводна. Они занимали по найму большую помещичью усадьбу на самом берегу этой реки, низкий и большой дом без всякого фасада и огромный сад на несколько десятин, перерезанный ручьем, через который было перекинуто несколько мостиков. Город этот отстоял от Орла на такое расстояние, которое переезжали в две упряжки. Жили они там прекрасно.

Однажды летом, в ту пору, когда созревают садовые ягоды, Валентина Михайловна варила в саду варенье, и в этот же день в доме стирали белье. Выполоскали его, протянули по саду веревки от яблони до яблони и раскинули на этих веревках белье, чтоб оно сушилось на солнце. Это было до обеда. Во время обеда вдруг пошел дождь: вся прислуга бросилась в сад, чтобы скорее снимать почти высушенное белье, и они успели это сделать, — белье было убрано, а между тем, пока пообедали и напились после обеда чаю, к которому пришел местный уездный доктор, дождик прошел и опять разъяснило, а ягоды были очищены и оставлять их несваренными не следовало, поэтому Валентина Михайловна вздумала выйти в сад и докончить свое варенье. Отправились туда все: муж, она сама, няня с ребенком и доктор.

Погода была прелестная: солнце светило, сад был весь вымыт и полон сильной свежести, зелень, коричневые стволы, цветы и ветви деревьев — все как-то слилось и потеряло резкие очертания. Таз с вареньем кипел, ароматные клубы испарений застилали еще больше очертания. Общество было в прекрасном настроении, и вдруг в это время по дорожке от дома появился казачок, который бежал с большим оживлением и, задыхаясь, кричал:

— Старая барыня приехала!

Это приехала моя тетушка, мать Александра, которой совершенно не ожидали, но она отличалась большой подвижностью и любила делать сюрпризы. При известии, что она приехала, Александр тотчас же побежал в дом и вслед за ним побежала Валентина Михайловна, стараясь на бегу отцепить свой фартук, и вдруг упала, и упала так, что ее не было видно. Оставшиеся на месте доктор и нянька даже удивились, но нянька, сидевшая с ребенком, сообразила и сказала доктору:

— Уж не упала ли барыня в канавку?

Тогда доктор побежал за Валентиной Михайловной и нашел, что она действительно не попала на мостик и упала в канавку, откуда ей вылезти без помощи было трудно, но, когда доктор подал ей руку, она тотчас же встала и смеялась своему падению, которое объясняла каким-то чудом, что ее что-то отбросило, и затем она опять побежала в дом, встретила свекровь, переоделась, была очень мила, ласкова, весела, и казалось, что ее благополучию ничто не угрожало. На другой день об этом происшествии почти не было воспоминания, а на третий день на переносице этого тоненького фарфорового носика Валентины Михайловны появилось маленькое синее пятнышко, с которым нечего было делать, да, кажется, ничего и не нужно было. Тетушку проводили через два дня, и тогда Валентина Михайловна сказала доктору, что ее беспокоит немножко нос, что он болит. Доктор дал ей какую-то мазь и стал внимательно доискиваться, отчего мог образоваться такой синяк: в канаве, в которую она упала, не было ничего, что бы могло зашибить, но то, что отбросило Валентину Михайловну, она припомнила, что это была протянутая веревка, с которой сняли белье и которая, намокнув, сделалась очень твердой; она на нее набежала, ударилась носом, и оттого сделался синяк. Синяк этот не проходил, он только менял все цвета: из зеленого перешел в желто-зеленый, и вслед за тем появилось гноетечение. Врач дал еще лекарство, но оно не помогло, тогда он советовал ехать в Курск, где был искусный врач. Тот тоже дал лекарство — не помогло, поехали в Орел, и должны были ехать, потому что болезнь начала делаться и беспокойной для больной, и неприятной для окружающих. Дамы особенно сочувственно сообщали друг другу:

— Бедная Валя, говорят, с ней делается тяжело сидеть в одной комнате.

И в самом деле было тяжело. Были люди, которые просто не могли переносить воздух, окружающий эту хорошенькую жен-

щину. Нос у нее распух, и вверху ноздрей точно что-то было засунуто. Орловский врач ничему не помог, тогда советовали ехать в Москву или в Киев к Караваеву. Предпочли последнее. Караваев сказал, что поздно, что надо сделать операцию и о красоте лица думать нечего. Отчаянный муж искал денег направо и налево, чтобы ехать в Вену, нашел их при самых тяжелых условиях, за самые большие проценты, и повез больную в Вену. Там не помогли, и затем бедные супруги опять наскоро были посланы в Париж, там они обратились к Вельпо. Они жили в заведении, *maison santé*¹, занимали три комнаты и ожидали исцеления, но исцеления не последовало. Наша милая Валя осталась без носу, и это было не худшее состояние, что она перенесла в течение долгих месяцев, пока дошла до конца эта катастрофа. За это время к ней не только не могли входить ее родные, которым, может быть, и нравилось, что ее гордый нос получил такой щелчок от судьбы, но ей не могли услужить даже самые *garde-malade*² в заведении, и я, живший тогда одно время вместе с ними в Париже, навещал их, делал над собой отчаянные усилия, и не всегда с желательной победой: милая женщина эта была несносна, нестерпима, нельзя было дышать в ее присутствии, и она, кажется, это чувствовала, она постоянно держала около себя дезинфекционные средства, прыскала свою комнату и не открывала лица. Она носила вуаль на ленте, протянутой у нее как раз над глазами, этот вуаль покрывал всю нижнюю часть лица и забинтованный нос, но должно было ожидать, какой воздох был тогда, когда производилась перевязка и раны ее были открыты. Но был один человек, который ничего этого не чувствовал и не замечал, — это был муж и мой кузен Александр. Он не оставлял жену ни на минуту, кроме тех случаев, когда ему надо было пойти в город и купить для нее же по ее поручению. Судя по этим поручениям, которые она ему давала, я всегда подозревал, что она чувствует, что с ней всем быть тяжело и что для него полезно на время отлучиться, и она выдумывала то то, то другое незначительное дело, причем всегда желала, чтобы он заходил ко мне, и вот он, бывало, когда придет, наскоро изложит самым трогательным образом свои впечатления: Францию он не порицал, он любил ее и потому, что она ему нравилась, и потому, что ее особенно любила его жена, глазами которой он старался глядеть на все вещи в мире, но во Франции было нечто, его оскорблявшее, нечто такое, что, по его мнению, было хуже, чем в России. Вот об этом-то он, бывало, говорит:

— Да, страна прекрасная, и люди прекрасные, но вот я тебе скажу, — *garde-malade* — ужасные женщины. Вне сравнения с нашими крестьянками.

— Почему? — я спрашиваю.

— Ну, вообрази себе, какие низкие выдумки, что будто бы Валя, что будто от Вали, как тебе сказать, неприятный запах, ведь это ужасно!

1 «Дом здоровья» (*фр.*) — заведение, в котором проживают больные, проходящие курс лечения.

2 Медицинская сестра, сиделка (*фр.*).

Он так целый год провел в этом трогательном состоянии и ни разу не почувствовал неудовольствия, этого мало: милая женщина лишилась носа, — значение носа на человеческом лице известно, лицо человека без носа, как говорят, лишено своего лучшего украшения, — мой кузен этого не заметил, он всегда продолжал говорить о своей жене как о превосходной красавице, и в позднейшее время, когда мы все сделались уже стариками, он говорил:

— Валя, ты знаешь, какая она была красавица, ну, теперь, конечно, старость, но и в старости она зато премилая старушка.

И, таким образом, никакого разрушения красоты не было, все перипетии болезни не имели на его чувства никакого влияния, и старая няня, остававшаяся у них в течение всей жизни, говорила:

— Истинно, сударь, имел он к ней бесчувственную любовь.

Послесловие

Из русских классиков прошлого века Лескову, по крайней мере в одном отношении, повезло меньше других: его произведения до сих пор изданы далеко не полностью. Лакуны наиболее авторитетного Собрания сочинений в 11 томах под редакцией П. П. Громова и Б. М. Эйхенбаума (М., 1956—1958) лишь в малой степени заполнены в изданиях позднейших лет.

Между тем перечень неопубликованных произведений Н. С. Лескова достаточно обширен и включает как наброски и незавершенные тексты, так и законченные сочинения. Хотя большинство из них давно известно исследователям, в лесковиане они редко упоминаются и практически не анализируются в работах, посвященных творчеству писателя.

К числу завершенных неопубликованных сочинений Лескова относится рассказ «Бесчувственная любовь», хранящийся в составе фонда издательства А. Ф. Маркса в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (бывшей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина) — Ф. 360. Карт. 2. Ед. хр. 7. Рукопись представляет собой писарскую копию, в двух местах текст содержит исправления: подлежащие исключению фрагменты взяты в круглые скобки (в нашей публикации эти фрагменты заключены в лманые скобки). Рукопись не датирована, к А. Ф. Марксу она поступила в 1896 г. от З. А. Макшеева вместе с автографами и копиями других произведений Лескова, в основном написанных во второй половине 1880-х — первой половине 1890-х годов: см. «Список рукописей Н. С. Лескова, принятых от З. А. Макшеева. 12 февраля 1896 г.», в котором «Бесчувственная любовь» значится под № 41 (по карандашной нумерации, рядом чернилами проставлен № 35); произведение в списке ошибочно охарактеризовано как незаконченное (ОРРГБ. Ф. 360. Карт. 2. Ед. хр. 30; ср. в другом перечне лесковских материалов: Там же. Ед. хр. 31).

А. Ранчин

литературное
НОВОИ
обозрение

теория

LACUNAE

Майкл Риффатерр.
ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ю. М. ЛОТМАНУ — 70 ЛЕТ

Ю. М. Лотман. ПРИРОДА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ
РЕЦЕНЗИИ НА СБОРНИКИ СТАТЕЙ В ЧЕСТЬ ЮБИЛЯРА

VERSUS

СТАТЬИ К. Ф. Тарановского и Ю. И. Левина

IN MEMORIAM

БОРИС БЕРМАН (1957—1992)

ЯКОВ ГИН (1958—1991)

LACUNAE (лат.) — УГЛУБЛЕНИЯ, ВПАДИНЫ, ЯМЫ, ПРОВАЛЫ. В ФИЛОЛОГИИ — ПРОБЕЛЫ, ПРОПУСКИ, УТРАЧЕННЫЕ МЕСТА В ТЕКСТЕ. В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ О ЛИТЕРАТУРЕ «ПРОБЕЛОВ» И «ПРОПУСКОВ», УВЫ, ПРЕДОСТАТОЧНО. ССЫЛКИ НА ВНЕШНИЕ УСЛОВИЯ, ОГРАЖДАВШИЕ СОВЕТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ ОТ «ЧУЖДЫХ ВЛИЯНИЙ», СПРАВЕДЛИВЫ ЛИШЬ ОТЧАСТИ — МНОГОЕ НЕ ПОПАЛО В НАШЕ ПОЛЕ ЗРЕНИЯ САМЫМ ЕСТЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ, ОТТОЛКНУВШИСЬ ОТ ЗАМКНУТОЙ СВОЕОБЫЧНОСТИ РОССИЙСКОЙ МЫСЛИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ. НАША СКРОМНАЯ ЗАДАЧА — ПРЕДСТАВИТЬ ЧИТАТЕЛЮ ФРАГМЕНТЫ ИЗ УТЕРЯННОГО ПОНЕВОЛЕ, СЛЕДУЯ МУДРОМУ АФОРИЗМУ ГЕТЕ: «НАИБОЛЕЕ ВЗДОРНОЕ ИЗ ВСЕХ ЗАБЛУЖДЕНИЙ — КОГДА МОЛОДЫЕ ОДАРЕННЫЕ ЛЮДИ ВООБРАЖАЮТ, ЧТО УТРАТЯТ ОРИГИНАЛЬНОСТЬ, ПРИЗНАВ ПРАВИЛЬНЫМ ТО, ЧТО УЖЕ БЫЛО ПРИЗНАНО ДРУГИМИ».

LACUNAE

С. Козлов

МАЙКЛ РИФФАТЕРР КАК ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

В научном пространстве последних десятилетий Майкл Риффатерр занимает примечательное место. Научная позиция Риффатерра может быть описана, с одной стороны, как очень жестко определенная и однозначная, а с другой — как поливалентная и в ряде важных отношений пограничная.

Пограничен прежде всего культурный статус Риффатерра: француз по рождению и воспитанию, он с самого начала реализовался как американский ученый. Риффатерр родился во Франции в 1924 г., окончил Сорбонну в 1947 г., специализируясь по романской филологии. С начала 1950-х гг. он живет в США; с этого момента и до настоящего времени его профессиональная судьба связана с Отделением французской и романской филологии Колумбийского университета. В 1953 г. издаваемый при этом отделении журнал «*Romanic Review*» публикует первую научную статью Риффатерра «Длительность стилистической функции неологизма», а в 1971 г. Риффатерр станет главным редактором «*Romanic Review*». В 1955 г. он защищает в Колумбийском университете диссертацию на соискание степени Ph. D. (она будет отмечена университетом как лучшая диссертация года), до 1975 г. преподает

здесь французский язык, а в 1975 г. становится профессором, преподающим французскую литературу. С 1987 г. Риффатерр руководит Школой литературной критики и теории при Колумбийском университете. Риффатерр избирался также президентом Американской ассоциации по изучению дадаизма и сюрреализма (1965—1966; 1973—1979), американской Академии литературоведения (1978—1979), Американского семиотического общества (1985—1986). Заслуги Риффатерра перед французской культурой были признаны и во Франции, где его наградили в 1977 г. орденом Академической пальмовой ветви.

Бикультурному статусу Риффатерра соответствует география его публикаций. Первая его книга — «Стиль «Плеяд» Гобино: опыт применения стилистического метода» (1957) — была издана в Швейцарии, вторая — «Очерки структурной стилистики» (1971) — во Франции, третья — «Семиотика поэзии» (1978) — в США. За ними последовали еще одна французская книга, «Производство текста» (1979), и еще одна американская, «Вымышленная правда» (1990).

Из вышеизложенного уже очевидна пограничная специализация Риффатерра,

если прибегать к координатам «лингвистика/литературоведение». Риффатерр начинал как лингвист; сегодня перед нами признанный теоретик литературы. Но, хотя между отдельными периодами научного творчества Риффатерра имеются бесспорные различия (связанные прежде всего с обновлением терминологического аппарата), принципиально важна органическая преемственность всех этих этапов. Научный путь Риффатерра — не переломы и перерождения, а последовательное развитие исходных интересов и посылок. Употребив излюбленный термин Риффатерра, можно сказать, что матрицей всех его построений неизменно был и остается семантический микроанализ текстового фрагмента — анализ, явственно сохраняющий родовую связь с исконной французской практикой *explication du texte*.

Отношения Риффатерра с французской гуманитарной традицией — тема важная и не исчерпываемая в двух словах. Отметим только, что отъезд в США сделал Риффатерра независимым от узких институциональных рамок французской культуры и во всяком случае избавил его от специфического французского противостояния университетской науки и авангардной теории, предполагающего, во-первых, несовместимость историко-литературных занятий с интеллектуальной смелостью и, во-вторых, несовместимость интеллектуальной смелости с успешной карьерой. Переместившись в американскую ситуацию, Риффатерр смог вдохнуть новую жизнь в те аналитические приемы, которые во Франции были безнадежно рутинизированы, но в конечном итоге он стал ученым глубоко нефранцузского типа (если иметь в виду социокультурный тип).

Мы не можем сейчас строить развернутую типологию литературоведческих позиций, но можем указать фигуры ученых, типологически сопоставимых с Риффатерром в других европейских культурах. В Италии это Умберто Эко, в Германии — Ганс-Роберт Яусс, в России — Ю. М. Лотман. Все эти авторы являются референтными для Риффатерра. При сравнении Риффатерра с каждым из них сходства и различия рас-

пределяются по-разному, но можно выделить несколько самых поверхностных признаков, объединяющих все эти четыре фигуры: 1) усвоение семиотической парадигмы; 2) сосредоточенность на процессе читательского восприятия текста; 3) сциентистский дискурс; 4) университетская принадлежность. Последние два признака предполагают определенную авторитарность мышления. Именно такая констелляция признаков совершенно нетипична для французской культуры. Во Франции главные книги Риффатерра были изданы в руководимой Ж. Женеттом и П. Тодоровым серии «Поэтика» издательства «Сей», ориентированной на идеалы классического структурализма, — но Риффатерра интересуют не абстрактные таксономии, а конкретные анализы; не статика текста, а динамика его восприятия. Тут, казалось бы, Риффатерр сходится с Роланом Бартом постструктуралистского периода, но именно в этот период для Барта в принципе немислимы никакой сциентизм и никакая окончательность суждений. Для Риффатерра же, разумеется, неприемлема нестрогость Барта: он цитирует Барта всякий раз лишь затем, чтобы поправить его неточности¹. Разоблачение безграмотности Барта давно стало во Франции кровным делом «университетского литературоведения», но Риффатерр либо вовсе игнорирует французских профессоров-эрудитов, либо холодно демонстрирует их недоумие. Если ссылки на Барта выдержаны в лояльном тоне, то ссылки на французских историков литературы откровенно язвительны. Короче говоря, во Франции ученые типа Риффатерра не обладают собственной экологической нишей.

Из перечисленных выше четырех признаков этого типа решающим для французского восприятия оказался первый, и Риффатерр был включен французами в структуралистский контекст, очутившись где-то между Женеттом и Бартом. В Германии же решающим оказался второй признак: здесь Риффатерр был воспринят в контексте рецептивной эстетики, очутившись между Яуссом и Изером². Такая дефиниция в

1 Позиция Риффатерра по отношению к французским структуралистам специально изложена в статье: *Le formalisme français*. — In: *Riffaterre M. Essais de stylistique structurale*. P., 1971. P. 261—285.

2 Ср. показательную аберрацию восприятия у советского научного обозревателя: «Из европейских рецепционистов наибольшей популярностью в Америке пользуется В. Изер, профессор университета в Констанце (ФРГ), а также другие авторы программной антологии «Рецептивная эстетика: теория и практика» — Г. Яусс, Р. Варнинг, М. Риффатерр» (*Цурганова Е. А. Феноменологические школы критики в США*. — В кн.: *Зарубежное литературоведение 70-х годов: направления, тенденции, проблемы*. М., 1984. С. 266).

целом более адекватна научному складу Риффатерра, но и она не должна вводить в заблуждение. От французских структуралистов Риффатерр отличается интересом к рецепции, а от немецких рецепционистов — интересом к структуре текста. Он более историчен, чем первые, и более лингвистичен, чем вторые. Сам Риффатерр в зрелую пору определяет себя через отсылку к семиотике, но его семиотика — это семиотика поэзии (в отличие от общей семиотики Умберто Эко, чьи взгляды на конкретные проблемы часто совпадают со взглядами Риффатерра). Краеугольные понятия для Риффатерра — понятия литературности и поэтичности.

Все это заставляет нас вспомнить имя, очень многое объясняющее в отношении Риффатерра с научной средой. Это имя Якобсона. Зрелые работы Риффатерра явственно исходят из якобсоновской парадигмы (аналитическая техника Якобсона при этом подвергается радикальному пересмотру)¹. Тем самым уже ясно очерчиваются контуры научной позиции Риффатерра — и становится понятна ее глубокая совместимость с русской филологией.

Исходные посылки Риффатерра полностью совпадают с посылками русской лингвистической поэтики. Не проводя здесь сопоставительного анализа научных концепций, мы хотели бы дать читателю общее представление о теории Риффатерра, систематически изложенной в книге «Семиотика поэзии». Согласно Риффатерру, поэтический текст всегда существует в поле напряжения между двумя полюсами — мимесисом и семиосисом: стихотворение всегда говорит одно, а подразумевает другое. Соответственно восприятию стихотворения всегда двуслойно: сначала мы воспринимаем предметное значение текста (фр. *sens*, англ. *meaning*), и лишь при втором («ретроактивном») чтении мы воспринимаем его актуальный смысл (фр. *signifiance*, англ. *significance*). По определению Риффатерра, сущность поэтической речи состоит в установлении эквивалентности либо между словом и текстом, либо между текстом и другим текстом. Стихотворение есть результат трансформации *матрицы* — минимальной и буквально выражаемой фразы — в более пространную и небуквальную перифразу. Матрица имеет гипотетический статус, поскольку представляет собой всего лишь грамматическую и лексическую актуализацию некоей латентной структуры. Матрица

может сводиться к единственному слову, которое в этом случае не будет фигурировать в тексте. Матрица всегда актуализуется через сменяющиеся друг друга варианты: форма этих вариантов зависит от первой или первичной актуализации, которую Риффатерр называет *моделью*. Матрица, модель и текст представляют собой варианты одной и той же структуры. Функционирование текста напоминает невроз: когда матрица выгеснена, она начинает заявлять о себе в вариантах на всем протяжении текста, подобно тому как подавленные симптомы переходят на другие части тела. Риффатерр различает две семиотические операции: 1) трансформацию миметических знаков в поэтические знаки, связанные с актуальным смыслом, и 2) трансформацию матрицы в текст. Первая операция — производство знака — предполагает соотнесенность всякого слова или словосочетания с некоей *гипограммой*, т. е. словом или высказыванием, закрепленным в предшествующем узусе. В качестве гипограммы могут выступать: 1) семы и/или пресуппозиции некоего слова; 2) клише или цитаты; 3) дескриптивные системы, т. е. устойчивые группы слов, метонимически связанных друг с другом. Вторая операция — производство текста — осуществляется при помощи двух процедур: *конверсии* и *экспансии*. Экспансия — это развертывание отдельных элементов матричной фразы в более сложные формы; конверсия — это преобразование всей матричной фразы посредством изменения одного и того же признака у всех ее элементов. Переход от предметного значения к актуальному смыслу поэтического текста предполагает также использование интерпретантов — вспомогательных знаков, служащих посредниками между разными системами значений. В роли интерпретантов могут выступать слова или фрагменты других текстов. Эта концепция имеет у Риффатерра не дедуктивную, а индуктивную основу. Она выстроилась как постепенное обобщение опыта анализа конкретных текстов, и ее оправдание состоит в ее практической применимости. Конечно, лучше всего демонстрирует ее возможности сам Риффатерр в своих текстовых анализах 70—80-х годов. Он предполагает, что эта концепция применима ко всему корпусу западной литературы, но сам он работает на французском материале преимущественно XIX—XX вв., изредка прибегая к англоязычным примерам.

1 Двойственное (солидарно-полемическое) отношение Риффатерра к Якобсону выражено в ряде разделов книги «Очерки структурной стилистики»: Op. cit. P. 113—158, 307—364.

Блестящее владение материалом французской культуры и делает столь увлекательными работы Риффатерра. Русскому читателю они могут быть интересны и в своем прикладном, и в своем теоретическом аспекте. Вероятно, они не откроют нового направления мысли, но они могут помочь продвижению вперед в ранее избранном направлении. При скудости и изношенности набора категорий, принятых в нашем литературоведении, глупо было бы пренебрегать еще не использованными ресурсами привычной парадигмы. Вместе с тем строгая систематичность мышления Риффатерра может провоцировать научную полемику и способствовать прояснению альтернативных теоретических программ (эта стимулирующая роль текстов Риффатерра четко обозначилась в западных литературоведческих дискуссиях 1970—1980-х гг.).

Более широкое знакомство с работами Риффатерра затрудняется, однако, язы-

ковыми причинами. Ровно половина того, что пишет Риффатерр, не будет понятна без знания французского языка. Для настоящей публикации была выбрана статья, 1) наиболее прямо соотносящаяся с традиционной литературоведческой проблематикой; 2) представляющая систему взглядов Риффатерра как целое; 3) оснащенная примерами, легче других воспринимаемыми в переводе. Статья была написана накануне перехода Риффатерра от стилистики к семиотике (этот переход произошел в 1971 г.). Статья была впервые опубликована по-английски в 1970 г.¹, а позднее вошла во французский сборник статей Риффатерра²: наш перевод выполнен по французскому варианту. Она может читаться и как темперментная проповедь азов лингвистической поэтики, и как разработка двух ключевых категорий будущей системы Риффатерра (понятия дескриптивной системы и конверсии), и как серия увлекательных экскурсов в семантику французской культуры XIX в.

- 1 *Riffaterre M. The Stylistic Approach to Literary History.— Literary History. 1970. № 2.*
- 2 *Pour une approche formelle de l'histoire littéraire.— In: Riffaterre M. La Production du texte. P., 1979. P. 89—109.*

Майкл Риффатерр

ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Историю литературы интересуют в первую очередь генезис литературы, ее содержание, отношения литературы с внетекстовой реальностью и изменения значений текста, обусловленные идейной эволюцией публики. Формальный же анализ, наоборот, направлен на сам текст, всегда остающийся неизменным; на отношение слов внутри текста, т. е. скорее на форму, чем на содержание; на литературное произведение как на отправную точку некоторого процесса, а не как на конечный пункт или продукт тех или иных процессов. Два эти подхода оказываются, таким образом, взаимодополнительными.

Но истории литературы грозит опасность перерождения: она легко вырождается в историю идей, в социологию; часто она сводится просто к историческому изучению некоторых фактов, случайно имеющих литературную природу. Поэтому истории литературы в высшей степени необходимо для самосохранения опираться на те гарантии, которые предоставляются основными постулатами формального анализа. Эти постулаты гласят, что литература состоит не из авторских намерений, а из текстов; что

Авторские примечания отмечены звездочками и даются в низу страницы. Примечания переводчика нумерованы и даются в конце статьи.

тексты состоят из слов, а не из вещей или идей; что литературный феномен коренится не в отношениях между автором и текстом, а в отношениях между текстом и читателем.

Поскольку эта взаимная дополнительность пока еще является неосуществившимся идеалом, я ставлю своей задачей очертить три конкретные области истории литературы, в которых применение формального анализа может дать ценные результаты: 1) отношения между текстами, между текстами и жанрами, между текстами и литературными движениями; 2) изменение значений текста для сменяющихся поколений читателей; 3) изначальный смысл текста.

1. ФИЛИАЦИЯ И АФФИЛИАЦИЯ¹

Иногда историки литературы обращают внимание на сам текст, на его слова. Они это делают, чтобы выяснить, кому подражал писатель, какие влияния определили генезис текста, к какому жанру он принадлежит. В этих разысканиях они используют и внешние свидетельства, но решающим доказательством филиации текстов являются для них лексические схождения, аналогии в распределении словарных единиц. Если они наблюдают в тексте повторение характерных черт какого-то жанра, они делают вывод о принадлежности текста к этому жанру. Сопоставление текстов будет тем убедительнее, чем более комплексными будут сопоставляемые элементы: кажется, что комплексность повторов делает невозможным простое совпадение.

Все эти принципы были бы бесспорны, если бы мы имели дело с вещами, а не со словами, или же если бы слова могли что-то означать независимо друг от друга. Но такое возможно лишь в искусственно созданном контексте словарного справочника: обычно же все происходит совсем иначе. С самого начала, еще до всякого кодирования в будущем тексте, слова существуют в сознании говорящего лишь как группы слов; слова образуют в сознании ассоциативные цепочки исключительной прочности. Многие существительные употребляются лишь с определенными прилагательными и глаголами, которые актуализуют их имплицитные семы. Целые фразы превращаются в клише, потому что они содержат некий стилистический факт, нуждающийся в сохранении. Наконец, более распространенные группы слов организуются в дескриптивные системы².

Так, многие системы общих мест выкристаллизовались вокруг слова *женщина*. Одна из них строится как перечень красот идеальной женщины: эта система, целиком состоящая из словосочетаний и устойчивых фраз, была широко использована в литературе; она служит рамкой, например, для аллегорий женственности и используется как референтный фон в любовной или эротической поэзии. Эти системы так крепко сколочены, что достаточно бывает эксплицировать один их лексический или синтаксический компо-

нент, чтобы оказался опознан весь ансамбль; фактически этот компонент может замещать собою ансамбль.

Именно в силу существования подобных систем даже комплексные сходства могут оказаться недостаточными для доказательства филиации, т. е. генетической преемственности между двумя текстами. Очень часто историки литературы провозглашали наличие источников там, где словесные сходства или тождественные обороты были на самом деле просто клише, воспроизводимыми из текста в текст. Специалисты по Бодлеру, кажется, убеждены в том, что строки *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, // O Beauté* имеют вполне конкретный источник, некое стихотворение совершенно забытого автора (при этом они находят возможность изумиться тому, что Бодлер мог почерпнуть из столь презренного источника это выражение нравственного безразличия)⁴. Однако на самом деле эта формула равнозначности — *с небес или из ада* — представляет собою стереотипный вызов, встречающийся буквально у всех романтиков: это способ высмеять классический союз Красоты и Добра. Формула эта используется при всяком удобном случае: с насмешливой интонацией — применительно к женщине (*ангел, черт ли, я не знаю*⁵), с трагической интонацией — когда речь заходит о сатанизме Байрона, — и так далее; варианты бесконечно разнообразны, и объединяет их только эпоха, дух которой все они отражают⁶. Следовательно, данная формула может лишь еще раз подтвердить нам романтическую природу творчества Бодлера⁷, но ни о каких заимствованиях свидетельствовать она не может: для этого она слишком широкоупотребительна.

Кроме того, факт наличия в двух текстах одной и той же дескриптивной системы еще не доказывает, что первый текст повлиял на второй. И даже если влияние действительно имело место, совпадение самих по себе дескриптивных систем не обязательно будет релевантно для актуального смысла (*significance*) текста, поскольку дескриптивная система — это не более чем полуфабрикат речи, и релевантным будет исключительно способ использования данной системы, ее актуальная функция в тексте. Возьмем другое стихотворение Бодлера — «Цыганы»⁸. Его обычно рассматривают — с несколько излишней поспешностью — как случай взаимодействия искусств. По мнению историков литерату-

* См. коммент. А. Адана: *Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal*, Ed. critique par A. Adam. P.: Classiques Garnier, 1961. P. 301—302.

** Женщина, о которой идет речь, — Иродиада в «Агга Тролле» Гейне (глава 19). О Байроне говорит Ламартин («Поэтические размышления», II, 2—4): «Господь ли дал тебе два ангельских крыла, // Иль мрачный демон ты, кого исторгла мгла, // <...> Но я люблю твою неистовую лиру» (Пер. А. Карельского). См. также посвящение «Модесты Миньон» Бальзака: Бальзак О. Собр. соч. в 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 389; Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, P.: Garnier, 1961 P. 194; *Made-moiselle de Maupin*, P.: Charpentier, 1904. P. 61; etc.

*** Которая, конечно, уже не нуждается в доказательствах. Тем не менее сохраняется необходимость продемонстрировать, что здесь мы имеем дело с клише. Так, М. А. Рюфф думает, что эта формула принадлежит лично Бодлеру, и на этом основании сближает моральную систему Бодлера с этикой Августина. См.: *Ruff M. A. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. P., 1955. P. 335.

ры, источником этого стихотворения послужил офорт Жака Калло*. Действительно, между гравюрой Калло и стихотворением Бодлера имеется много сходств, но они вполне могли бы объясняться параллельным развертыванием в двух произведениях одной и той же дескриптивной системы, производной от слова *bohémien* (цыган). Допустим все же, что Калло и в самом деле является источником Бодлера**: это влияние все равно остается нерелевантным для истории литературы.

Во-первых, в бодлеровском тексте нет ни одного элемента, который с необходимостью принуждал бы читателя соотнести текст с гравюрой Калло: это соотнесение может быть лишь делом случая, счастливой находкой эрудита***. Как факультативная добавка, оно «обогащает» нормальную практику чтения этого текста. Но она ни в коей мере не выводится из текста, не является необходимым следствием чтения. В самом деле, многие детали бодлеровского текста не имеют прецедентов у Калло (кузнечик, глядящий на караван; Кибела, помогающая странникам, и т. д.).

Во-вторых, все элементы стихотворения, в том числе и выше-названные детали, отклоняющиеся от источника, указывают на то, что в бодлеровском тексте происходит взаимоналожение двух структур. Если Калло видит в цыганах всего лишь колоритный объект изображения, то у Бодлера описание цыган служит кодом для выражения иной темы — темы исканий. Цыгане — это кочевники по преимуществу. Кроме того, они воплощают эзотерические устремления человечества: не только потому, что они промышляют пророчествами, но и потому, что мифология XIX в. связывает их происхождение с Египтом, этой обетованной землей оккультизма. Из дескриптивной системы цыгана Бодлер отбирает признаки, подчеркивающие эту символику: он называет своих цыган *пророческое племя* (*tribu prophétique*), он изображает их прикованными к несбыточным мечтаниям (*chimères absentes* — отсутствующие химеры; эта формула вбирает в себя и воображение, и тоску по идеалу, и влечение к невозможному). Многозначительное добавление: *любящая их Кибела* (*Cybèle qui les aime*) представлена черед код *Моисей*, или, если угодно, через код *Синай*; ради цыган она заставляет пустыню цвести, ради них она иссекает воду из скалы; эти цыгане оказываются новыми сынами Израиля, идущими к земле обетованной, к тому, что Бодлер называет

L'empire familier des ténèbres futures

(*Родное царство будущего мрака*)

и в чем мы вольны угадать либо смерть, либо тайну вселенной.

* См.: Menemencioglu M. Le Thème des Bohémiens en voyage dans la peinture et la poésie de Cervantès à Baudelaire.— Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises, 18, 1966. P. 227—238; Füglister R. L. Baudelaire et le thème des Bohémiens.— Etudes baudelairiennes, 2, 1971. P. 99—143.

** Это предположение правдоподобно, поскольку и у Бодлера, и у Калло цыгане вооружены. Насколько можно судить, оружие не входит в дескриптивную систему цыгана.

*** Эта находка принадлежит Жану Помье. См.: Pomtier J. Dans les chemins de Baudelaire. P., 1945. P. 293.

Осознав все это, читатель не может не прийти к выводу о том, что перед ним — вариант темы человеческого каравана, бредущего через пустыню жизни. Эта тема была очень популярна у романтиков; она сохранится и у их преемников; как известно, Бодлер не раз обращался к этой теме. Мы должны, таким образом, констатировать, что «цыганский» вариант этой темы переводит ее в спиритуальный план (странствия духа) и что стихотворение соотносится с орфической традицией.

Это и есть единственный вывод, действительно релевантный для истории литературы. Сходство с Калло не идет дальше лексического уровня. Но значимое — т. е. смыслообразующее — сходство всегда лежит на уровне аранжировки слов, синтаксиса. Сами по себе слова — это «цыганский реквизит», и не более того: они получают актуальный смысл лишь из конкретной структуры, а структура эта проявляется в распределении слов. Каждое стилистически выделенное место — каждая точка, где пересекаются дескриптивная система «цыган» и тематическая система «человеческий караван», — представляет собой ключ к этому актуальному смыслу и указатель единственно верной дешифровки.

Только изучение структуры стихотворения позволяет прийти к релевантному членению текста на компоненты — такому членению, которое показывает формы, свойственные именно этому стихотворению. Всякое предвзятое членение (основанное, например, на изолированном сравнении слов, безотносительном к синтаксису) обречено на неудачу.

Это наглядно подтверждается, когда мы ищем актуальный смысл текста в принадлежности этого текста к определенному жанру. В качестве примера возьмем сонет Рембо «Венера Анадиомена»^{*}. Заглавие сонета обманчиво: под ним скрывается отталкивающее описание безобразной женщины, покидающей ванну сомнительной чистоты. Ниже поясицы на ее теле вытатуированы слова: *Clara Venus*. Каждое слово в этом описании отличается тошнотворной конкретностью и кажется рассчитанным на шокирующий эффект. Все завершается крупным планом ануса, украшенного язвой: в качестве эстетического апофеоза в последнем стихе нам предлагается свищ.

Большинство интерпретаторов обращалось к биографии Рембо в поисках объяснений этого скандального текста. Они заводят речь о гомосексуальности Рембо, которая является совершенно внешним, посторонним фактом по отношению к этому сонету; согласно такой интерпретации, перед нами — женоненавистническое стихотворение^{**}. Другие критики, не отказываясь полностью от биографического подхода, проявляют больший и вполне обоснованный интерес к самому стихотворению: согласно их интерпретации, оно является упражнением в области стихотворного реализма или даже натурализ-

* Сонет датирован июлем 1870 г.: в это время Рембо еще не сформулировал эстетическую программу, которая ляжет в основу «Сезона в аду» и «Озарений».

** См., например: Plessen J. Rromenade et Poésie. La Haye, 1967. P. 37, 121, 158.

ма. Они, разумеется, исходят из отвратительных или даже просто неприятных деталей текста, полагая, что функция этих деталей состоит в том, чтобы убедить читателя в полноте и объективности описания, вызвать ощущение безжалостной точности, не подвластной никаким ханжеским соображениям, внушить уверенность, что никакой эстетический конформизм не заставит наблюдателя отвести свой нескромный взгляд от объекта. Еще один аргумент этих критиков — аргумент ложный (хотя и весьма принятый в практике историков литературы: он состоит в искусственном смещении хронологии и причинности — *post hoc ergo propter hoc*) — сводится к тому, что Рембо написал эту миниатюру в тот момент, когда Гонкуры уже разрабатывали патологическую тематику («Жермини Ласерте» появилась в 1865 г.), а Франсуа Коппе только что опубликовал свои первые стихотворения, эксплуатирующие патетику нищеты, уродства и обездоленности. Еще через девять лет Гюисманс опишет жизнь работниц переплетного цеха («Сестры Ватар») — опишет в натуралистическом ключе, но с элементом юмора, немыслимого у Золя. Конечно же Венера у Рембо гораздо больше напоминает женский пролетариат Гюисманса, чем богиню, встающую из вод. Последним аргументом, призванным включить этот текст в состав реалистического направления, является следующий: сонет Рембо — не более чем переработка стихотворения Глатиньи, опубликованного десятью годами ранее. Большая часть стихотворений в сборнике этого несостоявшегося Коппе выдержана в парнасском духе, но некоторые другие посвящены описанию его бродяжничанья; при этом стихотворец спускается время от времени в ту среду, которую впоследствии запечатлеет Тулуз-Лотрек. Эта смесь действительно имеет известное сходство с первыми опытами Рембо — и это служит еще одним основанием для того, чтобы сблизить двух поэтов. Так вот, Глатиньи, описывая проститутку, сидящую на коленях у клиента, упоминает татуировку на ее теле, которая предвещает татуировку купальщицы Рембо. Правда, у Глатиньи татуировка нанесена на бицепс женщины, но этим только подчеркивается тот факт, что Рембо, спустившись ниже по женскому телу, сделал новый шаг «по пути освобождения художника во имя безжалостного реализма»^{*}.

В лучшем случае эти сближения могли бы осветить некоторые изолированные компоненты сонета и даже, может быть, роль этих компонентов в ближайшем контексте, но они бессильны прояснить функцию этих компонентов в структуре целого, а только эта структура и релевантна для актуального смысла. И только из этой структуры и должна была бы история литературы выводить свои причинно-следственные построения. Исходя именно из этой

* S. Bernard, éd. critique des *Oeuvres* de Rimbaud. P., 1960. P. 373. Стихотворение Глатиньи «Нездоровые пещеры» (сб. «Les Vignes folles», 1860; «Les autres malsains», II—III) было указано в кн.: *Gengoux J. La pensée poétique de Rimbaud*. P., 1950. P. 18: «Son bras, qui dans le vide au hasard se balotte, // Merveille de blancheur et de force, est orné // De ces mots au poinçon gravés: PIERRE ET LOLOTTE, // Et d'un coeur d'un foyer éternel couronné».

структуры, я предлагаю видеть в стихотворении Рембо инвертированную «*laus Veneris*» — «хвалу Венере», построенную от противоположного. Стихотворение должно читаться как описание идеального образца женской Красоты. Развертывание картины от одной детали к другой воспроизводит стереотипную композицию литературных «ню» (оно также соответствует и естественному порядку появления частей тела из воды). Воспроизводит с той единственной разницей, что здесь каждая деталь дается со знаком «минус». Индивидуальная грамматика данного конкретного текста следует семантическому правилу, специфичному для этого текста: каждый знак красоты должен быть выражен негативно. Разрушительный эффект этой систематической инверсии усугубляется имеющей место поляризацией⁷, поскольку отправной точкой этого дискурса об уродстве служит не просто канон женской красоты, но гиперболический вариант этого канона: рождение Афродиты. Механизм негативной пермутации состоит в двойном декодировании: прочтение текста и одновременно прочтение скрывающегося под текстом имплицитного образца, которым является картина Боттичелли.

Декорация также инвертирована (вместо богини, рождающейся из моря, — медленное вставание из ванны, прямо уподобленной гробу). Эта инверсия представляет собой исходный элемент, задающий правило, которое будет подтверждаться при всех последующих актуализациях клише, составляющих текст: каждое клише обращается в свою антифразу. Так, волосы героини должны быть светлыми и мягкими, благоухающими и текучими: это клише порождает жирную жесткость *сильно напомаженных темных волос* (*cheveux bruns fortement pommadés*). Точно так же в поэтической фантазмагории Готье златокудрая суккуба оказывается ведьмой с *жесткими прядями* (*mèches raides*)^{*}. Другие стереотипы — белизна лебединой шеи, округлость плеч, тонкость осиной талии — порождают с неуклонной систематичностью *жирную и грязную шею* (*un col gras et gris*), *торчащие лопатки* (*les omoplates qui saillent*), *бугристую поясницу* (*le dos court qui rentre et qui ressort*). Обязательный эротический апофеоз — «Киприда, изгибающая свои роскошные выпуклые бедра»⁸, как писал всего несколькими месяцами ранее наш женоненавистник («Солнце и плоть»), порождает свою

* Поэма «Альбертус», 1832, строфа CV. *Fortement pommadés* фигурирует в натуралистической зарисовке Глатиньи (*Vignes folles*. P. 78), и конечно же такое совпадение наводит на мысль о том, что перед нами и впрямь источник Рембо. Но это вопрос истории, а не факт истории литературы. Вполне вероятно, что на самом деле перед нами клише, которое оба автора могли использовать независимо друг от друга: ср. у Рембо в «Сердце под сутаной» («Un coeur sous une sutane»), не имеющем никакого отношения к Глатиньи, запись от 16 июня: «une mèche de cheveux raides et fort pommadés lui cinglant la face comme une balafre». Не так уж важно знать, получил ли Рембо это клише прямо, из узуса, или же опосредованно, из текста Глатиньи: важно то, что у Рембо это клише актуализует иную структуру, нежели у Глатиньи; это клише имеет здесь совершенно иную функцию. Заимствования слов относятся к области истории (анекдотической истории), и лишь заимствования функций затрагивают историю литературы.

антитезу, широкий зад с патологической приметой, подтверждающей поляризацию:

large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus
 (<...> широкий круп,

Отвратительно прескрасный благодаря язве у ануса).

Ни одна из этих деталей не имеет смысла, ни одна не овладевает вниманием читателя иначе, кроме как в составе связного целого. Именно существование устойчивого и легко опознаваемого образца обеспечивает возможность одновременной конверсии всего ансамбля (переход от знака «плюс» к знаку «минус»), без того чтобы читатель хоть на миг забыл об оригинале. Как всегда бывает при затрагивании некоей структуры, преобразование одного компонента влечет за собой преобразование всей системы в целом.

Взаимные отношения, которыми связаны воедино все части стихотворения, делают невозможной всякую интерпретацию, основанную на изолированном рассмотрении этих частей. Даже если и впрямь именно татуированная рука проститутки Глатиньи навела Рембо на мысль татуировать ягодицы своей купальщицы, из этого никак не может следовать, что отношение зада к бицепсу есть отношение натурализма к реализму.

Эта последняя деталь должна читаться, как и все прочие, антифрастически; перед нами — не традиционная наколка, закрепляющая любовную клятву, как это принято в некоторых кругах*; перед нами — вывернутое наизнанку литературное клише: *печать на заду*, которая есть не что иное, как инвертированный стереотип *печать на челе*. На челе может быть начертан знак избранничества, от чела может идти свет или, как в нервалевском «El Desdichado»: «Mon front est rouge encor du baiser de la reine» («На моем челе все еще алеет поцелуй королевы»). Эта инверсия производится тем легче, что она следует более общей модели, описывающей зад как аналог лица, как «нижнее лицо»: примеры многочисленны — от двуликих бесов на средневековых барельефах и до Рабле; эта же тема засвидетельствована в грубых шутках, сохраняющих популярность и сегодня. Правильность такой интерпретации подтверждается тем языком, который использован в татуировке. Если бы малоопрятная купальщица представляла собою натуралистический портрет, если бы каждая деталь не имела здесь никакой другой цели, кроме как убедить нас в реальности этой женщины, латинская надпись на ее заду была бы совершенно неоправданной аномалией. Как только одна деталь выпадает из ансамбля в портрете, якобы рассчитанном на объективную достоверность, все правдоподобие рушится, поскольку система правдоподобия основана на принципе связности. Напротив того, в моем прочтении слова *Clara Venus* получают вполне естественное объяснение: такая надпись полностью согласуется с логикой аллегории или эмблемы, даже если смысл образа инвертирован.

* См. содомитскую татуировку у Превера: сб. «La Pluie et le Beau Temps», стихотворение «Sceaux d'hommes égaux morts».

Встав на эту структуральную точку зрения, мы оказываемся в состоянии понять стихотворение как органическое целое, все составные части которого синонимичны друг другу: все они производят смысл, резюмируемый в последнем стихе словами *belle hideusement* (отвратительно прекрасна). Вернемся к истории литературы: теперь мы можем указать подлинное место этого стихотворения в эволюции французской поэзии. Мы имеем здесь дело не с реализмом, а с определенным жанром, достаточно популярным у поэтов Возрождения и уже превосхищавшим поэтику Барокко. Этот жанр представляет собой стихотворное описание какого-либо уродства, какой-либо болезни или же описание всего тела, но тела одряхлевшего или безобразного. Этот жанр основан на применении правил стихотворного энкомия к ничтожному или неприятному предмету — например, «Гимн Глухоте» Дю Белле. Короче, это *контрблазон*⁹. Рембо создает здесь вовсе не сатиру на современность: некоторые критики решили, что этот сонет написан как параллель к другому стихотворению, где Рембо прославляет древнегреческую Красоту и осмеивает наш железный век, кривое зеркало античного идеала¹⁰. На самом же деле контрблазон не пародирует энкомиастические жанры, как иногда поспешно утверждают; контрблазон не служит целям ни морального обличения, ни эстетической полемики. Сонет Рембо написан не против чего-то, а «наизнанку» чего-то¹¹. Он не есть ни сатира, ни пародия, и он не противопоставляет современность античности. Это — упражнение в трансформации, это — образцовый случай *конверсии*¹⁰.

Впрочем, может быть, лучше было бы не возводить наш сонет к жанру из далекого прошлого; может быть, делая так, мы поддаемся, вслед за многими литературоведами, соблазну циклизации. Этот путь малоперспективен: сонет Рембо превращается в опыт реанимации жанра, в маленький *tour de force* юного поэта, только-только получившего классическое образование. Может быть, правильнее было бы увидеть в этом контрблазоне предвестие наступающих перемен, отнести его к той же категории, к которой мы относим инновации Лотреамона, тексты Жарри, а позднее — сюрреалистов. «Венера Анадиомена» Рембо принадлежит уже литературе, целиком основанной на потенциале лексических ассоциаций, на совершенно формальном творчестве, где слова выстраиваются в откровенной зависимости от чисто вербальной модели,

* Этот жанр существовал и до Ренессанса под другими названиями — например, *la sottie chanson* (см.: *Ves P. La Lyrique française au Moyen Age. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. P., 1977. Т. 1. P. 158—162. Но мне особенно подходит слово *контрблазон*, поскольку оно подразумевает пермутацию признаков *блазона*.

** Эта остроумная интерпретация предложена в книге: *Frochok W. M. Rimbaud's Poetic Practice*. Cambridge. Mass., 1963. P. 52—53. Разумеется, этот мотив существует: мы обнаруживаем его у Коппе (см.: A. Adam, éd. de Rimbaud, in *Oeuvres complètes*, Pléiade. P. 657), и я отмечаю его у Бодлера в стихотворении «J'aime le souvenir de ces époques nues» («Люблю тот век нагой, когда, теплом богатый...» — Пер. В. Левика).

*** Таковы же и барочные темы «мира навыворот» (см.: *Genette G. Figures*. P.: Seuil, 1966. P. 9 sq).

а не от реальности. Это — зеркальное письмо, отражающее другой текст. Физик выводит антиматерию из известных ему свойств материи. Точно таким же образом Рембо выводит антирепрезентацию.

Из всего сказанного явствует, что всякое историческое сравнение, основанное на сопоставлении изолированных слов или изолированных фраз, или даже дескриптивных систем, будет элементарным и обманчивым сравнением. Мы можем доказать наличие литературного влияния, мы можем предложить историческую классификацию лишь в том случае, если мы можем показать параллелизм структур. Сравнивать надо не составные части текста, а их функции.

2. ИСТОРИЯ СМЕНЯЮЩИХСЯ ПРОЧТЕНИЙ

При всей важности вопросов классификации (отнесение текста к определенной категории, направлению или жанру) они остаются периферийными или вторичными по сравнению с проблемой модуса существования текста: как продемонстрировать, что механизмы текста работают? Никакие социологические определения, никакие оценки, основанные на эстетических критериях, не могут здесь заменить единственно значимый тест — тест на действенность произведения. Текст не является художественным произведением, если он не овладевает читателем, если он не вызывает обязательной реакции, если он не контролирует в известной мере поведение дешифровщика. Эта реакция не всегда проявляется сразу: иногда исторические превратности задерживают или временно прерывают ее, но рано или поздно она должна выразиться и она должна при этом быть всецело объяснима формальными особенностями текста. Ответная реакция читателя на текст — это единственное причинно-следственное отношение, на которое можно опираться при объяснении литературных фактов.

Действенность текста есть функция от его воспринимаемости. Чем более текст способен овладеть читательским вниманием, тем лучше он сопротивляется ошибочным интерпретациям, усталости или износу от сменяющихся прочтений, тем более монументальным он является, тем сильнее он отличается от эфемерного акта коммуникации, тем он литературнее. Природа этой воспринимаемости меняется в зависимости от того, является читатель современником текста или нет.

Перед первым поколением читателей стоит меньше проблем, требующих разрешения, чем перед последующими поколениями. К сожалению, историк находит в этом основание для того, чтобы предпочесть первоначальное прочтение текста: оно используется как стандарт, на фоне которого все последующие прочтения предстают ущербными. Это коренная ошибка: сменяющиеся толкования текста-монумента неотделимы от его монументальности. Если природа монумента состоит в его долговечности, то, значит,

она состоит в том, чтобы продолжать вызывать реакции. Позднейшие прочтения так же легитимны, как и первоначальные прочтения: и первые и вторые составляют часть единого феномена.

Мы не страдаем от недостатка работ, посвященных «судьбе» литературных произведений. Но в большинстве подобных работ позднейшие прочтения учитываются лишь ради того, чтобы вычертить кривую популярности данного текста. Изгибы этой кривой обычно объясняются через кумулятивное воздействие эпохи, унаследовавшей текст: такой-то автор оказывается заслонен конкурентами-эпигонами, или же, наоборот, его превозносят за оригинальность, существующую лишь на фоне его подражателей. Упоминаются также революции вкуса, эволюция социального контекста, появление новых эстетических доктрин. При этом, однако, игнорируется или минимизируется главный фактор — эволюция языка. И здесь снова необходимым корректирующим инструментом оказывается формальный анализ.

Существуют два типа восприимчивости: они определяются степенью кодовых различий. Языковой код первых читателей предельно сближен с кодом текста. Языковой код позднейших читателей все более и более удаляется от кода текста. Разница становится огромной, если в тексте был использован специальный код — например, условный язык французского классицизма: в подобных случаях разрыв оказывается безмерно более глубоким и резким, нежели в случаях постепенной эволюции языка (надо отметить, что момент этого разрыва не совпадает с политическими революциями; не всегда он совпадает и с появлением нового литературного движения; Французская революция оставила классицизм в неприкосновенности, а романтики преобразовали классицистический дискурс далеко не сразу). Deskриптивные системы и клише сопротивляются переменам, но они не могут вовсе ускользнуть от последствий семантической эволюции их лексических компонентов и, в еще меньшей степени, от эволюции своих отношений с культурным окружением. Все это, разумеется, происходит вне самого текста. Текст не меняется, и его неизменная форма сохраняет в своей структурной целостности код, использованный автором. Изучение «жизни произведения в веках» может состояться лишь в том случае, если оно будет направлено именно на эту растущую дистанцию между неизменным кодом текста и непрерывно изменяющимся кодом читателей текста. Формальный анализ — идеальное средство для сравнения двух прочтений одной и той же фразы: прочтения через код контекста* и прочтения через код позднейшего читателя.

Иногда — не слишком часто — исследователю придется констатировать такие глубокие изменения языкового кода, которые делают невозможным двойное прочтение текста: пропасть между текстовым и языковым кодами оказывается непреодолимой. С

* Под «контекстом» я всегда понимаю словесные синтагмы, предшествующие данной фразе и следующие за ней в тексте. Я никогда не использую это слово для указания на несловесное окружение языкового или текстового факта.

этого момента текст мертвеет. В одной из своих ранних од, посвященной знаменитому морскому сражению в войне за независимость Греции, Виктор Гюго описывает османскую флотилию и, для того чтобы передать ощущение восточной пестроты и хаотичности этого зрелища, перечисляет всевозможные разновидности плавучих средств. Дело доходит до джонок и яхт, совершенно необъяснимых в составе турецкого флота. Но эта несовместимость очевидна лишь для сегодняшнего читателя*. Для первых читателей «Восточных мотивов» правдоподобие местного колорита, эффект реальности, ощущение «турецкости» всецело основываются лишь на одной вещи: на необычно звучащих и необычно выглядящих морфемах. Слово *яхта* (*Yacht*) выступало как признак заграничности, и в османском контексте — как признак экзотичности, просто потому, что его написание (начальная Y плюс группа из трех согласных) символизирует нефранцузскую реальность. *Джонка* (*Jonque*) имеет совершенно уникальное звучание: если учитывать начальный согласный звук, это слово не рифмуется ни с одним другим словом, а если не учитывать начальный согласный, можно подобрать всего шесть рифмующихся слов, из которых два стали уже неупотребительными, а остальные четыре представляют собой служебные слова, не употребляемые самостоятельно. Флот Гюго не убеждает сегодняшних читателей прежде всего, конечно, потому, что их вкус стал нетерпим к эпическим стихотворениям такого типа — но мода могла бы перемениться и, теоретически говоря, привести к реабилитации данного текста. Однако дело в том, что он необратимо выведен из строя в силу формальных причин. Морфологически, фонетически *yacht* и *jonque* по-прежнему совершенно чужды нам, но значение этой чуждости изменилось. Сегодняшний французский читатель лучше осведомлен о чужих цивилизациях, нежели читатель 1829 г. — точнее говоря, он пользуется географически более дифференцированными дескриптивными системами, относящимися к заграничье. Раньше морфологическая аномальность таких слов, как *yacht* и *jonque*, была признаком чужеземности, не зависящей от контекста. Теперь, после массового распространения жанра путевых заметок и усвоения спортивного лексикона, придавшего новую направленность англomании, эти слова уже не могут вызывать ощущение некоей неопределенной экзотичности. Они отсылают ко вполне определенной чужой среде, маркированной контекстом (например, при «техническом» словоупотреблении).

Полное стирание стилистического эффекта может иметь место, хотя контекст в известной мере и способен возмещать его исчезновение. Так, очень уязвимы неологизмы: они перестают воспри-

* Сб. «Восточные мотивы», ода «Наварин», ст. 175 и 181. Комментаторы (см., например, критическое издание Э. Баррино: P., Didier, 1952. Т. 1. P. 97—98) считают своим долгом подчеркнуть, что Гюго не знает того, о чем взялся говорить, или не интересуется этим; они оценивают данное описание как художественную неудачу. Согласно этой логике, эвокация¹¹ не достигает цели, если она грешит против истины, а эффект реальности¹² предполагает точную репродукцию реальности.

ниматься, если за время, прошедшее с момента публикации текста, они успели войти в обиход. Если посредством этих неологизмов осуществлялась актуализация стилистической структуры текста, их постепенное усвоение ведет и к ослаблению восприятия всей стилистической структуры. В некоторых других случаях то, что было неологизмом для читателей — современников текста, позднее начинает восприниматься как архаизм: эффект по-прежнему сохраняется, но его содержание или, точнее, его направленность теперь уже совсем иная. Архаизмы также оказываются под угрозой: слово, которое уже в XVII в. было вышедшим из употребления или, по крайней мере, устаревшим и которое именно в силу этого производило эффект (например, комический эффект), такое слово рискует слиться с контекстом, который сам оказывается совершенно устаревшим в глазах сегодняшнего читателя. Та же участь нередко постигает и литературные аллюзии.

Но даже если изменения кода разрушают один из компонентов стилистической структуры, текст по-прежнему сохраняет формы, соотносившиеся с этим компонентом. В большинстве случаев эти формы все еще производят осязаемый эффект: они остаются активными, хотя и интерпретируются по-иному (даже, может быть, интерпретируются самым странным или непонятным для автора и первых читателей образом). Причем контекст обычно хранит следы их первоначального эффекта; некие элементы, производные от этого эффекта и рассеянные, если можно так сказать, по краям воронки, зияющей после исчезновения этого эффекта.

Примером может служить ситуация со словом *basalte* (*базальт*) и мотивом *базальтового грота* (*grotte basaltique*). И это слово, и этот мотив часто встречаются в текстах раннего французского романтизма; при этом им нельзя приписать какую-то особую символику. Даже и Бодлер еще использует этот мотив, когда воссоздает волшебную ауру воспоминания (стихотворение «Предсуществование»):

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques*¹³.

Здесь комментаторы считают своим неперменным долгом объяснить, что Бодлер просто воспользовался двумя строками из стихотворения Виктора Гюго^{*}; этим подразумевается, что бодлеровское сравнение — просто завитушка, ничего не прибавляющая к смыслу. Такое объяснение не может упразднить проблему, поскольку у Гюго пещера упоминается в качестве литературной темы, как пример определенного типа поэзии.

* Гюго В. Оды и баллады. Стихотворение «Фея и пери», 1824. Фея, перечисляя темы западной поэзии, говорит: «J'ai la grotte enchantée aux piliers basaltiques, // Où la mer de Staffa brise un flot inégal». Комментаторы также непременно объясняют, где именно находится остров Стаффа и почему пещера именуется далее чертогом Фингала.

Между тем имеется много других литературных упоминаний этого грота, и все они предполагают некоторую позитивную символику, — это образ красоты. История литературы сообщает нам только об истоках этого стереотипа: они связаны с оссианизмом, благодаря которому грот Фингала стал известен всей Европе. Должны ли мы заключить, что образ утрачивает свою магию, как только читатель утрачивает способность соотносить его с Оссианом? Именно такова позиция историка: он всегда считает нужным подчеркнуть, что Оссиан всеми давно забыт и не представляет никакого интереса для современных читателей. И тем не менее бодлеровский образ не оставляет читателя равнодушным. Этот сохраняющийся эффект обусловлен языковыми и семантическими маркерами, присутствующими в коде текста и потому воспринимаемыми даже тогда, когда память о пещере Стаффы полностью стерлась. Прежде всего надо отметить, что базальтовый грот на острове Стаффа превратился в поэтический мотив и в качестве такового использовался дольше, чем весь прочий оссианический реквизит, не случайно: начиная с XVIII в. геология стала модной литературной темой, и эта мода обогатила техническими словами поэтическую лексику, особенно фонд метафор. Наибольший успех имели два таких слова — *гранит* и *базальт*; *базальт* и сегодня остается литературным словом, потому что *базальт* — слово исключительное, даже теперь, когда его технический характер не ощущается. *Basalte* рифмуется всего с семью другими словами, причем все они заимствованы из иностранных языков*. Кроме того, *базальтовый грот* оказался способен в автономному существованию независимо от каледонских реалий потому, что его дескриптивная система основана на весьма примечательной семантической структуре, связывающей воедино две противоположности: природу и искусство. Это та же структура, которая лежит в основе клише *architecture naturelle (природная архитектура)***: ее действенность обусловлена принципом *coincidentia oppositorum*. И если тема утратилась, то структура осталась в неприкосновенности. Она продолжает воздействовать даже на читателя, не знающего той мифологии, из которой взяты слова, актуализующие данную структуру.

Иногда уходит даже смысл, а структура все-таки продолжает жить, потому что слова, актуализирующие ее, сохраняют свою функцию, хотя и лишились своего содержания. Например, в романе XIX — начала XX в. встречаются детали, появление которых трудно объяснить чем-либо кроме стремления автора обозначить декорацию и усилить эффект реальности. Таково, в частности, слово *embrasure (амбразура)*. Его частотность слишком высока, она явно непропорциональна описательной ценности данного слова. Но в литературе

* Мало того: за вычетом слова *halte* (стоянка), все эти слова и ощущаются как заимствованные.

** И его дескриптивных вариантов, многочисленных описаний природы (имеющие странную форму скалы, облака и т. д.), использующих код человеческой архитектуры, при посредстве рационализации «фантастическая архитектура».

амбразура окна — это сценическая площадка, где происходит обмен страстными признаниями, это место свиданий, это условный знак парадоксального одиночества на периферии круга очевидцев (например, толпа гостей на светском рауте); наконец, это позиция, с которой задумчивый или язвительный наблюдатель созерцает маленькие драмы, разыгрывающиеся рядом с ним в гостиной*. В настоящее время эти функции уже не имеют никакого отношения к реальности, но роль данного слова в тексте сохраняется и тогда, когда отмирает роль данной вещи в жизни. Нынешние стены слишком тонкие, нынешние комнаты слишком тесные, чтобы можно было вести в амбразуре секретный разговор. С другой стороны, само это слово все более выходит из употребления: на все случаи повседневной жизни хватает слова *окно*, а *амбразуру* можно вообразить только в профессиональном разговоре архитекторов или предпринимателей. И тем не менее в романе слово *embrasure* продолжает употребляться как конвенциональный элемент: герой романа все так же заталкивает собеседника в амбразуру для особого разговора, все так же уединяется в амбразуре от людей. Прямой смысл слова сведен к нулю, его референция осталась в прошлом. Но его устойчивая ассоциированность с глаголами, изолирующими персонажей, оказывается фактором, достаточным для того, чтобы превратить слово в своеобразный языковой маркер. В нарративной цепочке данное слово, или его перифрастический эквивалент, символизирует переход (от множества персонажей к одному или двум: эти два действуют в таком случае как одно лицо, по обоюдному соглашению) или функциональное изменение (персонаж переходит от роли действующего лица к роли наблюдателя, точка зрения перемещается от участника к внешнему наблюдателю и т. д.). Эта конвенциональная символика требует лишь письменного контекста; ее не затрагивают изменения кода или изменения реальности, к которой якобы отсылает слово.

Наконец, бывают слова, утратившие тот смысл или ту функцию, которыми они обладали в эпоху создания текста. Текстовый анализ оказывается тем не менее способен выявить вторичные формы, порожденные в контексте утраченным значением. Застывшие в составе текста, эти формы неподвластны языковой эволюции. В качестве примера можно вспомнить образ, при помощи которого Сент-Бев хотел уничтожить Бодлера**. Желая подчеркнуть безвкусную утрированность «Цветов Зла», их романтическую исте-

* Показательно, что толковые словари иллюстрируют слово *embrasure* единственным образом: «он поговорил со мной в амбразуре» (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835), «тихо беседовать в амбразуре» (*Grand Dictionnaire du XIXe siècle*, 1870). В этой же функции часто использовал слово *embrasure* Бальзак (один из таких случаев был прокомментирован Р. Бартом: *Barthes R. S/Z*. P. Ed. du Seuil, 1970. P. 28—35. Барт, однако, не заметил стереотипности этого приема). Прекрасный пример использования оконной амбразуры для сложных интриг находим в романе Золя «Его Превосходительство Эжен Ругон» (*Zola E. Komans*. Ed. H. M. Mitterand, Pléiade. T. II. P. 33, 49—51).

** *Sainte-Beuve*. *Nouveaux Lundis*. P., 1863. T. 1, P. 398.

ричность, Сент-Бев использует следующую символическую картинку:

...ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la pointe extrême du Kamtschatka romantique («...этот странный киоск, отделанный инкрустацией, оформленный самым крикливым и пестрым образом, с некоторых пор привлекает к себе взоры людей, обитающих на крайней оконечности романтической Камчатки»).

В современном французском языке слово *kiosque* может обозначать лишь музыкальный киоск в местах публичных гуляний — да и он уже почти канул в Лету — или же газетный киоск. История литературы напомнит нам, что в романтическую эпоху киоск был прежде всего примером причудливой восточной архитектуры^{*}; написание и необычное звучание слова позволяли ему так же успешно репрезентировать экзотику, как и словам *minaret* (минарет) или *mosquée* (мечеть). Историк подчеркнет, что киоск был местом наслаждений в садах сераля, отчего слово приобрело интимно-гедонистические коннотации^{**}. Эти коннотации, кстати, были в полной мере использованы Сент-Бевом, поскольку он нам сообщает, что в бодлеровском киоске предаются курению гашиша и чтению Эдгара По. Но в этих своих объяснениях историк литературы упустит главное, если он не обратит внимание на жизнь текста. Дело в том, что нет никакой необходимости воскрешать этот образ: сама фраза, в которой фигурирует киоск, по-прежнему отражает коннотативный ореол, утраченный словом впоследствии. Это происходит потому, что слово воспринимается нами не изолированно, а в своей нерасторжимой связи с контекстом. В самом деле, слово *kiosque* является здесь ядром, центром целой констелляции прилагательных-сателлитов (*bizarre, fort orné, fort tourmenté, mystérieux, singulier* — причудливый, изукрашенный, вычурный, загадочный, странный), которые эксплицируют семы романтического киоска. Кроме того, *Kamtschatka* была в ту эпоху употребительной гиперболой *Сибири* как образа пространственной удаленности, заброшенности вдаль от всякой цивилизации^{***}: между тем это слово воспроизводит графически и подчеркивает фонетически те же звуки, в силу которых слово *kiosque* стало звуковым иконическим знаком причудливости. После чего происходит обратный эффект (достаточно распространенный): теперь

* На самом деле этой литературной моде предшествовало собственно архитектурное увлечение XVIII в.: см., например: Baldensperger F. Le kiosque de Stanislas a Lunéville. Décor et suggestion d'Orient. — Revue de littérature comparée, 14, 1934. P. 183-189. Очень быстро это слово становится метонимией типичного восточного пейзажа — например, у Делиля: «Des déserts africains... enterrent en grondant les kiosques, // ...La riche caravane et ses nombreux chameaux» (*Les Trois Règnes*, II). Затем функция слова расширяется: киоск становится приметой мира грез — от Нерваля (*Aurélia*, II, 6) (Pléiade. T. I. P. 106.) до Жюльена: «En ce lieu fictif le spectateur devient roman lui-même» (*Jules ou l'homme-aux-deux-cravates*. — *Oeuvres en prose*, Pléiade. P. 857).

** Ср. в «Лексиконе прописных истин» Флобера: «Киоск — приют наслаждений в саду».

*** См., например, «Второй силуэт женщины» Бальзака. — *Balzac*. Ed. Bouillon, Pléiade. T. III. P. 228.

уже и слово *kiosque* как бы усиливает или подтверждает в нашем восприятии коннотации слова *Kamtschatka*.

Эти скопления параллельных эффектов, усиливающих друг друга, и составляют самую прочную защиту текста от бега времени, непрерывно расширяющего пропасть между языком текста и языком читателя*.

3. РЕКОНСТРУКЦИЯ

Когда история литературы пытается реконструировать изначальное значение текста, она имеет в виду тот смысл, который вкладывался в текст автором. Я исхожу из совершенно иной позиции: формальный анализ может применяться к диахроническому изучению литературы постольку, поскольку он постулирует, что важно лишь воздействие текста на читателя. Поэтому я не стану тратить время на обсуждение метода, который игнорирует любые эффекты, не предусмотренные автором. С моей точки зрения, подлинное и единственное изначальное значение текста есть то значение, которое вкладывали в текст первые читатели (независимо от того, совпадает оно с авторскими намерениями или нет). Именно реакции первых читателей позволяют нам увидеть изначальное значение текста. Разумеется, не в наших силах целиком восстановить код первых читателей. Наши знания об их реакциях всегда будут фрагментарны. Как было видно из примеров, приведенных в предыдущем разделе, эволюция кода затрагивает прежде всего область семантики. Соответственно наша проблема состоит в том, что мы утратили контакт с дескриптивными системами, к которым текст отсылал первоначально; мы не знаем, какие слова порождали ту или иную систему; не знаем, какие слова могли метонимически замещать всю систему в целом. Мы читаем ту же фразу, что и первые читатели, но отзвуки, которые будила эта фраза, потеряны для нас. История литературы может предложить здесь только один выход — тематологию, но это лишь частичный выход. Частичный потому, что тематология — *Stoffgeschichte* — занимается лишь реконструкцией тем и мотивов, т. е. нарративных или дескриптивных цепочек, уже выделенных стилистически (в силу своей символичности, своей принадлежности к тому или иному жанру и т. д.).

На основе формального анализа следовало бы начать изучение тематики заново. Оно должно было бы охватить все дескриптивные системы, подвергнуть их типологической классификации, указывая для каждой системы ее жанровую релевантность и хронологическую приуроченность**. Эти системы следовало бы пред-

* В другом месте я показал те механизмы, посредством которых текст сохраняет эффекты неологизмов вопреки ассимиляции этих неологизмов повседневной речью: *Riffaterre M. La durée de la valeur stylistique du néologisme.* — *Romanic Review* 44 (1953). P. 282—289.

** Это не столь уж титаническое предприятие: во многом оно осуществимо при помощи обычного словаря. Приводимые лексикографами примеры («Большой Словарь XIX века» Пьера Ларусса — настоящий клад мифов французской культуры), собранные гуманистами *exemplis* (сборники Равиния Текстора, Родигина и т. д.) составили бы отличную исходную базу.

ставлять не в схематической форме, а в сопровождении их стереотипов, характерных типов фразы, возможных субститутов, методических механизмов и т. д. Короче, научно содержательная классификация должна была бы охватить: 1) структуры; 2) слова, их актуализующие; 3) ассоциации, вызываемые этими словами.

Дело не могло бы ограничиться простым расширением корпуса единиц. Тематологию всегда упрекали в излишней генерализации — упрекали небезосновательно, поскольку тематология, выделяя и классифицируя темы, стремится отбросить все специфичное и уникальное, что отличает ту или иную конкретную актуализацию темы в тексте. Поиск исторических причин ведет от текста к автору, затем к мифологии и к языковому обиходу, из которых автор почерпнул данные темы. Это объяснение всецело относится к сфере генезиса: оно показывает, какие материалы использованы в тексте, но пренебрегает произведением искусства, созданным из этих материалов. Историк остается бессилем опознать те компоненты темы, которые существенны для данного текста, актуализующего тему, поскольку с самого начала он исключил из рассмотрения уникальные черты данной актуализации, ради того чтобы выявить интересующий его инвариант.

Формальный анализ представляет собой нечто обратное этой процедуре. Аналитик исходит из текста, следует за естественным процессом чтения и восходит к теме или, точнее, к ее дескриптивной системе. При этом он стремится не только определить, какому инварианту соответствует рассматриваемый текст-вариант, но и выяснить, какие компоненты исходной модели не вошли в этот текст. Хотя некоторые из лексических «клеток» оказываются пустыми, структура системы все равно остается неизменной и демонстрирует нам отношения между заполненными клетками. Эти отношения определяют актуальный смысл слов, заполняющих собой клетки. Если одна из клеток оказывается занята словом, чужеродным для данной системы, это слово приобретает новый смысл за счет своей функции, соответствующей месту, занятому этим словом в системе. Собственно, это главный механизм функционирования символа.

Например, первая строфа бодлеровского «Наваждения» строится на сочетании фрагментов трех дескриптивных систем: леса, собора и человека.

*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits,
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos De profundis¹⁴.*

Если эти дескриптивные системы не реконструированы, читатель может опереться только на букву текста. Перед ним — высказывание, которое он может по собственному усмотрению принять или отвергнуть. Его решение, его эмоциональные реак-

ции на текст будут зависеть только от случайного совпадения между тем, что он сам знает о лесах и о соборах, и тем, что говорится о них в сонете. Представляется вероятным, что пафос стихотворения покажется ему безудержно пессимистическим — эту инстинктивную реакцию он попытается рационализировать, оценивая бодлеровские сравнения как произвольные и необоснованные.

Тематология, по крайней мере, позволяет отнести эти сравнения к определенным классам романтических тем: лес как церковь, Природа как храм Бога, или, наоборот, готический собор как лес — типичные романтические мотивы, связанные с идеей о том, что сакральная архитектура возникла из подражания природному храму, откуда и ее неподдельная религиозная выразительность. Теперь обвинения в произвольности несколько теряют свою силу: сходство между лесом и готическим собором перестает быть субъективным мнением одиночки. Перед нами определенный код, имеющий свое прочное место в корпусе французской мифологии; этим кодом гарантируется конвенциональный статус сравнения. Иначе говоря, история литературы демонстрирует приемлемость образов данного текста посредством указания на их узаконенность за пределами текста. История литературы сообщает нам о частотности и о распределении дескриптивных систем, использованных в стихотворении, сообщает об их престижности или популярности в эпоху создания текста. После этого читатель оказывается в состоянии вернуть словам стихотворения ту значимость, которая вытекает из их принадлежности к данной системе, и понять, почему этот код мог привлечь Бодлера; почему бодлеровский выбор должен был понравиться читателям 1860 года или, по крайней мере, не вызвать их недоумения; почему они могли опознать в этом выборе признак определенного поэтического жанра.

Однако эта реконструкция остается внешней по отношению к тексту: она показывает нам только возможности и пределы того материала, который находился в распоряжении Бодлера. Она не говорит нам, почему Бодлер использовал именно этот материал именно в этом контексте. Она лишь перемещает проблему произвольности, вытесняя ее на уровень романтизма вообще, вместо того чтобы упрекать в произвольности лично Бодлера.

Формальный анализ, напротив, направлен на специфические черты данного текста, на релевантность темы в контексте. Формальный анализ показывает, что система собора и система леса неполны. Определив недостающие элементы, формальный анализ выявляет значимость элементов сохранившихся. В данном случае исключенными оказываются именно те элементы, которые символизировали бы пантеизм или анимизм при прямом развертывании темы или же выразительность архитектуры при обратном развертывании темы. Сохранен был единственный компонент —

музыка. *Orgán (orgue)* является убедительным, или, по крайней мере, приемлемым, аналогом ветра, гудящего в деревьях. Этот аналог приемлем постольку, поскольку сходство имеет естественную основу и, что еще важнее, поскольку сравнение превратилось в клише. Однако для музыки нужна аудитория, а в системе *sobora (cathédrale)* связь музыки и аудитории может иметь негативную или позитивную отмеченность (в последнем случае музыка коннотирует воспарение, обращенность духа к небу). В бодлеровском сонете начальный постулат (*vous t'effrayez — вы пугаете меня*) влечет выбор негативного варианта. Из этого вполне естественно — т. е. в соответствии с набором клише данной системы — вытекает стопроцентная мотивированность метафоры «сердце как траурный покой (*chambre de deuil*)». В самом деле, в дескриптивной системе собора всякое упоминание звуков (колокола, орган, хор) диаметрально противостоит упоминанию крипты. Либо мы имеем оппозицию *музыка/безмолвие*, как у Шатобриана во фрагменте, с которого началась популярность данной темы:

*«...в то время как медный колокол гудит над вашей головой, сводчатые подземелья, где царит смерть, хранят глубокое молчание у вас под ногами»** —

либо же мы имеем оппозицию *музыка/эхо*, как у Ламартина:

*Le chrétien dans ses basiliques
Réveillant l'écho souterrain
Fait gemir ses graves cantiques**15.*

Эта вторая форма особенно распространена — может быть, потому, что ее усиливали «мрачные» клише готического романа, где раскаты грома непременно будят эхо в подземельях. В обеих формах этого клише Смерть отвечает на звуки богослужения, составляя с молящимися своеобразную антифонию, и, таким образом, в рамках данного описания метафора сердца как похоронной крипты оказывается совершенно оправданной. Логика образной системы собора мотивирует интерпретацию, требуемую по контексту: тот, кто внимает музыке, являет собой живую гробницу***.

Дескриптивная система, наложенная на потенциальную лексику темы, отсеивает некоторые элементы и выделяет те слова системы, которые обладают аналогами в теме. Это наложение работает как решетка, которая концентрирует валентности темы, ее коннота-

* *Гений христианства*, III, 1, 8, «О готических соборах» (Пер. О. Э. Гринберг).

** Сб. *Harmonies poétiques et religieuses*, стихотворение «La Prière de femme» (éd. Guyard, Pléiade. P. 1230). В другом своем стихотворении Ламартин буквально описывает собор как звуковой резонатор, как устройство, усиливающее голоса молящихся (*Harmonies*, «Hymne du soir dans les temples», Pléiade. P. 317 sq). См. также: *Dellile*, *L'Imagination*, 1806, chapitre VII — а также реликты этой темы у Лафорта: *L'Imitation de Notre-Dame de la Lune*, «Climat, faune et flore de la lune», vol. 8—9: «climat de silence, écho de l'hyrogée d'un ciel atone».

*** Это уподобление тем более эффективно, что в других стихотворениях Бодлер превращает лесной шум в символ воспоминания и использует похоронные образы, говоря о мучительных воспоминаниях. См.: «Лебедь», I, ст. 50; «Сплин», II, ст. 5—10 и т. д.

ции (историческое измерение текста) — на словах, валентность которых актуализована уже контекстом (стилистическое измерение текста). При восприятии текста эта решетка обеспечивает двойное прочтение, одновременно разворачивающееся на уровне текста и на уровне темы. Поэтичность поэтического текста образуется из выделенных мест: она проявляется в тех точках, где пересекаются историческая ось (мифология) и синтаксическая ось (фраза).

Все приведенные выше примеры показывают, я надеюсь, с достаточной ясностью, что материал, с которым работает история литературы, имеет языковую природу — будь то темы, мотивы, повествования или описания. Таким образом, история литературы не будет состоятельна до тех пор, пока она не станет историей слов.

Примечания

- 1 Под *филиацией* Риффатерр понимает генетическую связь между двумя текстами; под *аффилиацией* — отнесение текста к некоторому корпусу текстов (жанр, направление).
- 2 *Дескриптивная система* — одно из ключевых понятий в системе Риффатерра (см. вступительную заметку к данной публикации). Приводим более развернутое определение дескриптивной системы из статьи Риффатерра «Семантика поэтического текста» (1971): «Слова, образующие ассоциативную сеть, составляют дескриптивную систему ядерного слова; ядерная функция этого слова обусловлена тем, что его означаемое охватывает и организует означаемые слов-сателлитов. Взятое в уничижительном смысле, слово *roi* (*король*) оказывается центром системы, сателлитами в которой будут такие слова, как *courtisan* (*придворный*) и *bouffon* (*шут*), стереотипы об одиночестве, о скуке, о бессилии всемогущего короля. Ассоциативные цепочки меняются в зависимости от той семы или тех сем слова *король*, которые актуализуются контекстом, окружающим ядерное слово. Развертывание этих цепочек воспроизводит привычные читателю отношения и создает впечатление, что эти цепочки соответствуют фактической реальности, потому что они соответствуют его, читателя, ожиданиям. Так обеспечиваются убедительные описания: они внушают, что их объект является образцовым в своем роде, что это тип, т. е. материал, специфичный для литературы. Весь третий «Сплин» Бодлера, например, целиком строится на актуализации этой дескриптивной системы *короля*. <...> Элементы дескриптивной системы соподчинены друг другу и находятся между собой в *метонимических* отношениях. Отсюда — два семантических последствия. Во-первых, каждый компонент системы может замещать всю систему в целом и репрезентировать ее целиком, в комплексной полноте ее ассоциаций, и в частности ее символики. <...> во-вторых, означающие той или иной системы играют по отношению друг к другу роль, которую в обычной коммуникации играют денотаты и сигнификаты по отношению к означающим» (*Riffaterre M. La Production du texte*. P., 1979. P. 41—42). Более сжатое и абстрактное определение дескриптивной системы см. в кн.: *Riffaterre M. Semiotics of Poetry*. L., 1980. P. 39—40.
- 3 «Пришла ли ты с небес или из ада — не все ль равно, // О Красота» (*Бодлер*. Гимн Красоте. Ст. 21—22).
- 4 В качестве параллели к этому месту комментаторы «Цветов Зла» обычно приводят стихотворение из романа Ксавье де Монтпелена «Гипсовые девы» (1856). Если Жак Крепе доказывал вероятность знакомства Бодлера с романом

Монтепена, то Антуан Адан написал: «С трудом верится, чтобы Бодлер мог снизойти до плагиата из Монтепена» (см. сноску в тексте Риффатерра).

- 5 Гейне Г. Атта Трольль. XIX. Ст. 65. Пер. В. Левика.
- 6 Заглавие в пер. Вяч. Иванова. Французское заглавие: «Les Bohémiens en voyage» («Цыгане в пути»).
- 7 Поляризация — то же, что биполярная оппозиция. Согласно Риффатерру, «поляризация всегда присутствует в гипограммах существительных, обладающих устойчивой поэтической валентностью. Более того, можно думать, что эта поляризация и обеспечивает образцовость существительного и тем самым его поэтичность. Поляризация порождает эффектные контрасты. Ее упразднение (посредством утверждения эквивалентности между противопоставленными полюсами) порождает парадоксы, оксюмороны и кончетти. Всякое слово, играющее роль в полярной оппозиции, сдвигается из-за этой своей роли к кульминационной точке в парадигме синонимов или аналогов данного слова» (Riffaterre M. Semiotics of Poetry. L., 1980. P. 43—44).
- 8 «Сурpis <...> cambrant les rondeurs splendides de ses reins». (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988. С. 62).
- 9 Контрблазон — инверсия *блазона*, жанра французской поэзии XVI в., представляющего собой хвалебное детализованное описание человека или предмета.
- 10 О *конверсии* см. вступительную заметку к данной публикации.
- 11 *Эвокация* (фр. évocation) — устойчивый термин французского литературно-критического языка; обозначает литературные приемы, имеющие целью не воспроизвести тот или иной объект, в передать читателю ощущение от этого объекта.
- 12 *Эффект реальности* (фр. effet du réel) — понятие, получившее семиотическую интерпретацию у Ролана Барта. См.: Барт Р. Эффект реальности.— В кн.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 392-400.
- 13 «Моей обителью был царственный затвор, // Как грот базальтовый, толпился лес великий // Столпов, по чьим стволам живые сеял блики // Сверкающих морей победный кругозор» (Пер. Вяч. Иванова).
- 14 «Великие леса, вы страшны, как соборы! // Ваш вой — органа рев; и отзвуком звенит // В покоях траурных, где дряхлых хрипов хоры,— // В отверженных сердцах — плач ваших панихид» (Пер. Л. Остроумова).
- 15 «Христианин в своих базиликах, // Пробуждая подземное эхо, // Тянет низким голосом песнопения, подобные стону».

Перевод и примечания С. Козлова



Ю. М. ЛОТМАНУ — 70 ЛЕТ

Ю. М. Лотман

ПРИРОДА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

В основе понятия «кинематограф» лежит представление о движущихся картинах, вернее о рассказе при помощи движущихся картин. Если исключить мультипликацию, то в роли «картины» в кино выступает фотография. Фотография не только техническая основа кино; кинематограф унаследовал от нее важнейший признак — место в системе культуры. Фотография и кино в сознании аудитории всегда стоят рядом, в частности в таком важнейшем признаке, как отношение к реальности. Из всех видов воспроизведения реальности в искусстве они пользуются наибольшей репутацией достоверности, документальности, истинности. Именно здесь в наибольшей мере сказывается наивное отождествление жизни и ее изображения.

А между тем между фотографией как способом запечатлеть жизнь в неподвижных снимках и динамическим искусством кинематографа глубокая разница. И сама формула «подвижный рассказ с помощью неподвижных изображений» таит в себе противоречие.

Настоящая статья представляет собой извлечение из книги Ю. М. Лотмана и Ю. Г. Цивьяна «Диалоги с экранов», подготовленной к выпуску в издательстве «Александра» (Таллинн, Эстония). По жанру «Диалоги с экранов» далеки от научной монографии; это своего рода учебный словарь киноязыка, о котором в свое время задумывался еще Ю. Н. Тынянов. Книга состоит из разделов, написанных авторами частью совместно, частью порознь; авторство главы «Природа киноповествования» принадлежит Ю. М. Лотману. Читатели, заинтересованные в получении книги, могут заказать ее по адресу: 200090, Эстонская республика, Таллинн, Пярнуское шоссе, д. 10, издательство «Александра».

Перед нами двойная трансформация (при этом подчеркиваем, что речь идет не о технической и не об оптической стороне дела, а о соотношении природы и возможностей различных видов искусств). Первый шаг делает фотография: она, с одной стороны, превращает трехмерную, объемную реальность в двухмерную иллюзию объемности. При этом реальность, воспринимаемая всеми органами чувств, превращается в зрительную фотореальность, объект — в изображение объекта. С другой стороны, непрерывная подвижность и безграничность действительности превращаются в остановленный и ограниченный ее кусок.

Современное звуковое кино подвергает лежащую в его основе фотографию глубокой трансформации: не только значительно увеличивается иллюзия объемности и добавляется звук, но — что, пожалуй, самое существенное — неподвижное вновь делается подвижным, а рамка, «вырезающая» ограниченный текст из безграничного мира, становится значительно более мобильной.

То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих» (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов. Однако понятие подвижности здесь имеет особый смысл. Основным здесь является факт смены одних картин другими, соединение различных изображений. То, что это соединение реализуется с помощью движущихся изображений, — распространенный, но не обязательный признак. Сама природа рассказывания состоит в том, что текст строится синтагматически, т. е. соединением отдельных сегментов во временной (линейной) последовательности. Элементы эти могут иметь различную природу: представлять собой цепочки слов, музыкальных или графических фраз. Последовательное развертывание эпизодов, соединенных каким-либо структурным принципом, и является тканью рассказывания.

С этой точки зрения важно отметить, что последовательная цепь неподвижных изображений также может образовывать повествование. Примерами могут служить иллюстрированные издания, книжки-картинки и комиксы, где сюжет рассказывается с помощью последовательной цепочки неподвижных рисунков. Нет никаких оснований исключать эту возможность из арсенала кино. Напомним один пример.

20 сентября 1961 г. для польской кинематографии был черным днем: в автомобильной катастрофе погиб один из талантливейших польских режиссеров Анджей Мунк. Смерть пришла в разгар работы над фильмом «Пассажирка» (по повести Зофьи Посмыш-Пясецкой). Действие фильма должно было развертываться в двух временных планах: на палубе роскошного лайнера, пересекающего Атлантический океан, встречаются две пас-

сажирки и узнают друг друга. В годы войны они встречались в Освенциме. Одна из них — полячка Марта — была заключенной, другая — немка Лиза — эсэсовской надзирательницей. Куски фильма, относящиеся к Освенциму, были в основном отсняты, однако вся «современная» часть — а ей по сюжету повести и сценарию уделялось большое место — существовала лишь в заготовках. Витольд Лесневич — второй режиссер, Зофья Посмыш (соавтор сценария) и участвовавший в работе над фильмом писатель Виктор Ворошильский приняли дерзкое решение: понимая, что адекватной замены погибшему режиссеру не найти, они решили не доснимать фильм, а скомпоновать отснятую часть с неподвижными фотографиями заготовок. Вся обрамляющая часть была составлена из стоп-кадров, которыми сделались заготовки-фотографии Мунка, и закадрового дикторского текста, автором которого был В. Ворошильский.

Как часто бывает в искусстве, случайные и даже трагические обстоятельства способствовали созданию художественного шедевра — контрасту между трагической «лагерной» частью, построенной на сложной полифонии медленных, мучительно-тоскливых панорамных кадров, на исполненных трагической динамики эпизодах, повествующих о сложной человеческой драме, развертывающейся в экстремальных условиях, и серией стоп-кадров, прямо-таки травмирующих зрителя своей застывшей фрагментарностью, вспыхивающей как цепь неподвижных взрывов. Такое построение — результат трагических обстоятельств создания фильма — изменило его звучание по отношению к лежащей в его основе повести и сценарию: ослабла непосредственно публицистическая памфлетность и возросла философская глубина. Но для нас в данном случае важно, что серия стоп-кадров в сочетании с дикторским текстом оказалась способной создать нарративный текст. Признак движения кадров не выступил как обязательный: движение реализовалось как судорожное, запинаящееся перескакивание от одного неподвижного кадра к другому. Движение событий возникало в сознании зрителей, но на экране сменялись неподвижные стоп-кадры.

Можно привести и другой, уже упоминавшийся пример: эстонский мультипликатор Рейн Раамат один из своих мультипликационных фильмов построил как серию перелистывания детских рисунков. Цепь неподвижных картинок образовала сюжет и так же оказалась способной служить средством рассказывания, как и непрерывно движущаяся лента — мультипликация.

Итак, для рассказа необходима серия соединенных между собой картин (фотографий). Слово «серия» означает, что их должно быть не менее двух, желательно — более. Однако каким образом получается соединение? Что заставляет нас считать, что показанная нам последовательность кадров

сознательно соединена между собой, а не просто является их случайным скоплением?

Самый простой случай — это когда единство достигается с помощью внекадровых средств: закадрового голоса, музыкального сопровождения. Однако для нас существенно понять внутрикадровые механизмы, соединяющие отдельные изображения в некоторую фразу. «Низшим уровнем» повествования назовем соединение двух кадров. Монтажный эффект можно считать одной из форм соединения кадров на низшем уровне. Другой способ можно назвать рифмой: в двух соседних кадрах повторяется одна и та же деталь, включенная, однако, в другой контекст, так что создается типично рифменная ситуация сближения различного и разграничения сходного. Тривиальный и многократно повторявшийся в разных фильмах прием: крик женщины, обнаружившей труп, переходит в свисток паровоза, который увозит убийцу¹. В фильме Вима Вендерса «Париж, Техас» герой (Тревис) в бинокль смотрит на верхние этажи гигантского банка, камера задерживается на развевающемся флаге Соединенных Штатов, и тут же дается крупным планом плечо спящего мальчика — сына героя, на курточке которого нашит тот же флаг.

Если какая-либо деталь повторяется не в двух, а в большем числе случаев, возникает ритмический ряд, который, являясь мощным средством смысловой насыщенности, одновременно скрепляет отдельные кадры в единый ряд. Анна Андреевна Ахматова однажды сказала Л. К. Чуковской: «Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии. Мы, прошедшие суровую школу пушкинизма, знаем, что «облаков гряда» встречается у Пушкина десятки раз»². Ахматова говорит здесь о том, что индивидуальные ассоциации, скрытые в глубине сознания поэта, выступают в форме «постоянно повторяющихся образов», которыми поэт как бы «проговаривается». Но с точки зрения аудитории эти самые повторы скрепляют разнородный материал в единый Текст.

Важным элементом грамматики кино является причинно-следственная связь между двумя кадрами: в первом кадре отворяется дверь или показан стреляющий человек, во втором кто-то входит в раскрытую дверь или мы видим падающее тело. Случаи, когда причинно-следственная связь кадров каким-либо образом усложняется, в основе своей все же имеют эту простую модель отношений: «причина — следствие». Так, например, в «Дилижансе» Джона Форда в эпизоде поединка двух ковбоев расстояние от причины до следствия растянуто на несколько кадров. Медленное, зловещее сближение противников (причем мы как бы предупреждены: Ринго Кид — герой, вызывающий симпатии, — должен погибнуть, а наш кинематографический

опыт подсказывает, что герой вестерна погибать не должен) задает ожидание. Режиссер, играя со зрителем, затрудняет предсказание будущих кадров, но тем более очевидно, что между тем, что мы видим, и тем, что произойдет, существует связь. Ожидание склеивает кадры во фразовое единство. Эпизод прерывается следующим кадром, переносящим действие в салун. Находящиеся там люди напряженно ждут исхода поединка. Раздаются выстрелы, и причинно-следственная связь эпизодов подсказывает, что теперь в салуне должен появиться победитель. Распахиваются двери, и в ярко освещенном светом с улицы проеме появляется фигура врага Ринго Кида. Зритель, естественно, делает вывод, что последний убит. Но мнимый победитель, сделав два шага к стойке, падает плашмя на пол — он был смертельно ранен. А вслед за тем в дверях появляется подлинный победитель, Ринго Кид.

Это перенесение результата действия из смежного кадра в более или менее отдаленные, реализуя замедление между действием и результатом, также способствует образованию спаянных синтагм — кинематографических фраз внутри киноповествования. Это нечто близкое к «замедлению», о котором как о законе повествования писал В. Шкловский³.

Однако в кино мы не рассуждаем, а видим. Это связано с тем, что логика, организующая нашу мысль по своим законам, требующим строгой упорядоченности причин и следствий, посылок и выводов, в кинематографе часто уступает место бытовому сознанию с его специфической логикой. Так, например, классическая логическая ошибка «post hoc, ergo propter hoc» («после этого — значит, по причине этого») в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор (как это, например, делал Бунюэль) соединяет логически не связанные или даже абсурдно несочетаемые куски: автор просто склеивает несвязанные части, а для зрителя возникает мир разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической последовательности.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1) ему показывают; 2) показывают с определенной целью; 3) показываемое имеет смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эти цель и смысл. Нетрудно понять, что эти представления являются результатом перенесения на фильм навыков, выработанных в словесной сфере, — навыков слушания и чтения, то есть, воспринимая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста — словесного. Приведем пример: когда мы смотрим в окно едущего поезда, нам не

приходит в голову связывать увиденные нами картины в единую логическую цепь. Если сначала мы увидели играющих детей, а затем перед нашими глазами пронеслись столкнувшиеся автомобили или веселящаяся молодежь, мы не станем связывать эти картины в причинно-следственные или какие-либо другие логические или художественно осмысленные ряды, если не захотим искусственно создать из них текст типа «такова жизнь». Точно так же, глядя из окна, мы не спросим себя: «Зачем эти горы?» А между тем при разговоре о фильме эти вопросы будут вполне уместны. Так, например, в фильме К. Шаброля «Неверная жена» (1969) подозреваемый, но неуличенный преступник несколько раз встречается с двумя следователями. Кадр построен так, что преступник снят на первом плане спиной к зрителю, а первый из следователей — лицом к преступнику и зрителям. Лицо же второго, как бы в силу режиссерской небрежности или «естественности» в построении мизансцены, систематически оказывается срезанным краем экрана, так что зрителю видна лишь его часть. Но этот внимательно уставленный на преступника «глаз без лица» становится (абсурдной в реальной жизни) посылкой для вывода о том, что преступление будет раскрыто.

Таким образом, хотя мы этого не осознаем, фильм, который мы видим на экране, таит в себе глубокое и, по сути, неразрешимое противоречие: он и рассказ о реальности, и сама эта реальность. Но рассказ и зримая реальность подчиняются не только разным, но и исключаящим друг друга структурным принципам. Зримая реальность знает только настоящее время, время, «пока я вижу», и реальные модальности. Но для построения рассказа о событиях необходима система выражения времен, не только индикатив, но и ирреальные наклонения. Отношение говорящего к рассказу естественно выражается средствами механизма языка, между тем как для выработки адекватных средств в киноязыке потребовались специальные усилия.

Как только перед кинематографом возникла необходимость повествования, он оказался перед задачей имитации структуры естественного языка. Грамматика естественного языка принималась за норму, по образцу которой предполагалось строить грамматику нарративной структуры киноязыка. Это напоминало процесс создания грамматик для «варварских» европейских языков в эпоху, когда латинская грамматика считалась идеалом и единственной нормой грамматики вообще: задача сводилась к тому, чтобы найти в национальных языках категории, позволяющие расписать их по структуре латыни.

Этот процесс привел к обогащению киноязыка и к тому, что в настоящее время практически все, что может быть рассказано словами, может быть передано и языком киноповествования.

Расширение грамматического времени было достигнуто мысленным перенесением героя в другое время. Пушкин в «Полтаве», описывая заключенного в тюрьме и ожидающего казни Кочубея, создает лирические строки:

Завтра казнь. Но без боязни
Он мыслит об ужасной казни;
О жизни не жалеет он.
Что смерть ему? желанный сон.
Готов он лечь во гроб кровавый.
Дрема долит. Но, боже правый!
К ногам злодея, молча, пасть
Как бессловесное созданье,
Царем быть отдану во власть
Врагу царя на поруганье,
Утратить жизнь — и с нею честь,
Друзей с собой на плаху весть,
Над гробом слышать их проклятья,
Ложась безвинным под топор,
Врага веселый встретить взор
И смерти кинуться в объятья,
Не завещая никому
Вражды к злодею своему!..

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,

Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей,
И старый дом, где он родился,
Где знал и труд и мирный сон,
И всё, чем в жизни наслаждался,
Что добровольно бросил он,
И для чего?

Но ключ в заржавом
Замке гремит — и, пробужден,
Несчастный думает: вот он!
Вот на пути моем кровавом
Мой вождь под знаменем креста,
Грехов могущий разрешитель,
Духовной скорби врач, служитель
За нас распятого Христа,
Его святую кровь и тело
Принесший мне, да укреплюсь,
Да приступлю ко смерти смело
И жизни вечной приобщусь!

Это готовый сценарий. Изображение Кочубея в темнице будет восприниматься как действие, происходящее в настоящее время, а воспоминания его, включенные в фильм одним из стандартных способов (например, наплывом, соединением мечтательной позы героя с неожиданно зазвучавшей лирической музыкой и т. д.), — как прошедшее в настоящем. Роль переключателя времени может играть сон (ср. «Иваново детство» А. Тарковского, где прием значительно усложнен: снится не только прошлое, но и нереализованное, возможное будущее — меняется не только время, но и наклонение; при этом, поскольку очевидно, что Ивану — герою фильма — его непрожитая жизнь снится не может, субъектом сновидения, видимо, делается зритель: это он в своих раздумьях переносится в условное будущее).

Таким образом, на экране оказываются совмещенные глагольные категории — временные и аспектуальные. Воспринимаемое участником экранного действия как настоящее и реальное (даже если оно изображает исторически прошедшее) время зритель приглашается принимать за настоящее. Безусловно-настоящее для героев фильма, оно является условно-настоящим для зрителей; «условно», поскольку зритель благодаря историческим костюмам, декорациям, сюжету защищен от полного отождествления времени фильма и своей реальной эпохи; «настоящим», поскольку в момент сеанса зритель должен психологически переживать состояние человека, не осведомленного о последующем историческом опыте. Напри-

мер, когда в посвященном жизни Томаса Мора английском фильме «Человек на все времена» (1966; режиссер Ф. Циннеман) после казни героя дикторский голос из-за кадра перечисляет, когда и при каких обстоятельствах погибли Генрих VIII и другие гонители Мора, это звучит как пророчество. При этом интересно следующее: дикторский текст грамматически является прошедшим временем, так как, обращаясь к зрителям XX в., повествует о событиях второй половины XVI в. Но воспринимается он как будущее время, поскольку по отношению к событиям фильма рассказывает о том, что произошло после его конца. Это пророческое предсказание в грамматической форме прошедшего времени исключительно характерно для восприятия времени в кино.

Нетрудно заметить, что конфликт, в котором противопоставляются, с одной стороны, настоящее время и индикативное наклонение и, с другой стороны, прошедшее и будущее времена и все виды ирреальных наклонений,— это столкновение кинематографического мира и языкового, грамматического. Одно из основных свойств кино — иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним,— приходит в конфликт с требованием создания грамматики, без которой нарратив невозможен. А грамматика организует не реальность, а язык⁴. У нее своя реальность, с точки зрения которой желательные формы⁵ глагола так же реальны, как и индикативы. Выработка средств киноповествования несет на себе печать этого конфликта, следы преобразования зримых и вещественных образов в знаки грамматических категорий. Условная (конвенциональная) природа грамматических средств киноповествования проявляется в том, что они не опираются на какие-либо свойства реальных объектов, а покоятся на простой негласной договоренности между режиссером и зрителями. Зритель должен просто обучиться тому, что то или иное место ленты в *данном случае* означает, например, ирреальность действия.

Так, например, в английском фильме «If» («Если», 1968; режиссер Л. Андерсон), где темой является внутренний мир подростков, обучающихся в колледже, кадры реальной жизни и желания и мысли того или иного героя даются попеременно и без каких-либо знаков, отличающих одни куски от других. Нужен зритель, который умеет проводить различие между внешне одинаковыми, но различными по модальности кусками ленты. Например, когда подростки располагаются на крыше с пулеметами, готовясь открыть стрельбу по прибывшим на воскресное свидание и картинно идущим цепью по лужку родителям, зритель должен находиться внутри иронической стилистики режиссера и понимать, что перед тем, что он видит, он должен мысленно поставить «если». Здесь условно-конвенцио-

нальная природа грамматической структуры обнажена резче, чем в американском фильме «Благослови детей и зверей» (1971) Стенли Крамера, где образ матери, стреляющей по мальчику — герою фильма как по охотничьей мишени, введен в контексте сна и, следовательно, внешне мотивирован.

Для выражения потенциалиса — возможного наклонения, которое определяется как «модальная форма, выражающая идею возможности или осуществимости в противоположность нереальному наклонению, выражающему идею неосуществимой гипотезы»⁶ (отметим, что с точки зрения киноповествования оба эти повествования нереальны, поскольку не реализуемы), как правило, употребляются две последовательные версии одного и того же эпизода. При этом формально-языковая природа такого построения проявляется в том, что зритель воспринимает (должен научиться воспринимать!) их не как последовательные во времени, а в качестве одновременно существующих возможностей. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Алена Рене и Алена Робб-Грийе мы так и не узнаем, какая из версий отражает реальное событие. Иначе построено соотношение индикатива и потенциалиса в «Забывтой мелодии для флейты» Эльдара Рязанова. И здесь на экране перед нами последовательно разворачиваются в каждом ключевом сюжетном эпизоде две полярно противоположные версии. Ключом к распределению грамматических категорий является характер героя. Мы скоро понимаем, что герой — слабый человек, все время желающий сделать одно, а практически совершающий совсем другое. При этом его добрая, но трусливая натура подсказывает ему порядочные поступки, а нравы бюрократического мира — лицемерные и лживые. Поэтому, когда герой попадает в трогательные или драматические ситуации и проявляет себя как честный и смелый человек (например, эпизод с отказом от должности, возвращением к любимой женщине, готовностью жить в нищете), зритель знает, что здесь уместна вставка типа «„хорошо бы“, — подумал он...» или «у него мелькнуло желание», а когда он произносит бессмысленную казенно-бюрократическую речь, перед нами реальный поступок.

Однако конфликт наивно-реалистического и формально-грамматического подхода приводит к созданию чего-то третьего, типичного для киноповествования. С одной стороны, мы получаем возможность преодолевать наивно-иллюзионистскую психологию восприятия кино, и это открывает, например, ворота для иронии и вообще для разнообразных форм прагматики кинотекста (отношения режиссера и зрителей к киномиру). С другой стороны, зримо-конкретная природа фильма не дает возможности воспринимать формальные категории *только* как формальные. Если мы представим себе текст типа: «Чтобы вы подошли, — подумал

он о своей жене и теще», эффект этих грубых мыслей и выражений совсем не будет равен эпизодам из «Развода по-итальянски» (1961) П. Джерми, в котором мать и теща героя на наших глазах падают, сраженные автоматной очередью (оптатив), или кошмарного эпизода, в котором он варит из них мыло. В ничем не примечательной чешской комедии «Король королю» (1963; режиссер М. Фрич) есть такой эпизод: террорист дарит своему врагу, которого ему надо уничтожить, авторучку с заложенной в нее миной. Тот, ничего не подозревая, мчится по шоссе в своей роскошной машине и обгоняет старую крестьянку-чешку, которая тащит на веревке упрямую козу через дорогу. Машина пугает козу, и та, вырвавшись, бросается в сторону. «О, чтоб тебя разорвало», — в гневе ворчит старуха. И тут же раздается оглушительный взрыв и на месте машины остается только воронка. «Я этого не хотела», — шепчет старуха. Здесь перед нами как бы демонстрация различий ирреального действия в речи и кино. Ирреальное в кино все же всегда значительно реальнее, чем в словесном тексте.

Для разделения реального действия и различных модальностей ирреального может использоваться противопоставление цветной и черно-белой съемки, а также различные возможности, открываемые короткофокусной камерой и съемкой с помощью ручной камеры. Мастером тонкого нюансирования между реальным действием и потенциалисом был известный советский оператор С. П. Урусевский, создавший, например, в фильме «Летят журавли» впечатляющие кадры несостоявшейся свадьбы Бориса. Ирреальность действий мотивирована как содержательно-параллельными кадрами умирающего Бориса, так и формально-легкой размытостью изображения и ускоренной съемкой одной части куска, и быстротой движений в другой; все предсмертное видение дается в ином ритме.

Следующий уровень повествования — сверхфразовый. Здесь вступают в работу законы риторики: определенные куски кинотекста — кинофразы — вступают в структурные соотношения параллелизма, противопоставления, контраста, отождествления, в результате чего возникают дополнительные смыслы. Соотнесенность кусков, как правило, сопровождается и сигнализируется зрителю повторами в начале кинофраз (анафорами). Так, например, в «Седьмой печати» (1956) И. Бергмана повторяющаяся сцена игры в шахматы Рыцаря и Смерти отмечает членение фильма на соотнесенные сюжетные куски.

Следующим узлом конфликта является соотношение лица, которое мы видим на экране и которое принадлежит реальному актеру, и героя как повествовательной единицы, элемента сюжета. В нашем обычном сознании эти два понятия столь тесно связаны, что расчленение их представляется искусственным. Однако на самом деле это две противоборствующие

силы. Лицо актера принадлежит реальному миру, это лицо человека, имеющего имя и фамилию, свою, вне фильма протекающую жизнь, часто прекрасно известную зрителям. Зрители привыкли видеть это лицо и в других фильмах. Они соединяют разные роли, сыгранные этим актером, в некоторую условную личность, имеющую самостоятельное бытие. Особенно это заметно на судьбе «звезд» кино. Однако для того, чтобы получилось повествование, куски текста должны быть построены по законам сюжетообразования, так же как кинофразы — по законам синтагматики (сцепления кадров в кинофразе). Если там действуют законы повторяемости и сопоставляемости элементов кадров, то здесь — повторяемости персонажей и их включенности в узнаваемые зрителем типовые коллизии сюжетов.

Произведем мысленный эксперимент: мы во время демонстрации фильма вставляем между его частями коробку с лентой из другого произведения. Зрители, конечно, немедленно замечают ошибку, поскольку на экране происходит нарушение сюжетной логики и действовавшие до сих пор персонажи безо всякого объяснения сменяются другими. Однако мы можем себе представить две такие ситуации: вставляется часть из другого фильма, где те же актеры участвуют в разыгрывании другого сюжета; вставляется часть из другого фильма, где те же роли разыгрывают другие актеры. Очевидно, что в каждом из этих случаев перед нами будут различные нарушения повествовательного механизма. В первом случае сохранится зрительно-вещественный элемент киноязыка и разрушится та часть повествовательной структуры, которая перенесена в кино из опыта словесного повествования. Во втором случае словесно-сюжетная часть сохранится и пересказать такой фильм не составит трудностей. Однако смотреть его будет трудно. Приведем пример, где несоответствие этих двух пластов сюжета превращено в сознательный художественный принцип.

В фильме Луиса Бунюэля «Этот смутный предмет вожелений» (1977) герой стремится овладеть девушкой, в которую влюблен. Девушку зовут Кончита. Однако роль Кончиты играют две весьма отличные по внешности актрисы, представляющие два сознательно подобранных различных типажа. И характеры, которые создают эти актрисы, различны: в одном случае попользования героя разбиваются о преувеличенное целомудрие девушки, а в другом — об ее столь же преувеличенную испорченность. Герой постоянно теряет ориентировку, зритель тоже. Однако зритель через определенный срок научается ориентироваться и пренебрегать отличиями внешности и, скажем, такими демонстративными противоречиями, как, например, в эпизоде, когда Кончита (одна актриса) входит в дверь, в руках у нее белая сумочка, а когда она (другая актриса) выходит — черная. Мы отвергаем привычное «другая внешность, следовательно, другой персонаж»

и принимаем правило игры «другая внешность, но тот же самый персонаж». Каким же образом мы отождествляем этих двух девушек в единый персонаж? Дело, конечно, не только в том, что они носят одно и то же имя. Важнее, что они находятся в одних и тех же отношениях с другими персонажами, с пространством, с окружающим миром. Они занимают одно и то же сюжетное место, а в развитии сюжета продолжают друг друга. Таким образом, «литературный» пласт повествования — пересказываемый словами и в определенном смысле совпадающий со сценарием — и чисто кинематографический, который можно себе зрительно представить, но нельзя пересказать словами, образуют сложное двуединство, лежащее в основе киносюжета.

Итак, перед нами две равноценные возможности повествования в кино. Всякую историю, всякий рассказ в кино можно передать двумя способами — прерывистой цепью изображений и одним непрерывным, но изменяющимся внутри себя кадром. Предельный случай «прерывистого» повествования — фильм, составленный из неподвижных фотографий. Предельный случай повествования непрерывного — фильм, состоящий из одного кадра (картина А. Хичкока «Веревка» (1948) — хрестоматийный пример такого безостановочного кадра). Между этими полюсами лежит большой диапазон стилистических возможностей. Режиссер делает выбор. Он волен подключиться к одной из двух мощных традиций киностилистики. За каждой из этих традиций стоит определенное видение мира, каждая из них представляет свой тип кинематографического мышления.

Примечания

- 1 Этот прием (так называемый шок-монтаж) изобретен в 1929 г. Хичкоком (пример взят из фильма «39 ступеней», 1935).
- 2 Можно было бы отметить характерную ошибку, не уменьшающую, а, напротив, увеличивающую интерес мысли А. А. Ахматовой. «Облаков гряда» встречается у Пушкина не десятки, а лишь три раза: в стихотворениях «Редет облаков летучая гряда», «Аквилон» и «Сраженный рыцарь». Но и этого оказалось достаточно, чтобы в чутком слухе поэтессы возник ряд, организующий массу текстов, где этот образ не встречается. Отсюда ошибка памяти.
- 3 См.: Шкловский В. Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 38—40 и след.
- 4 Автономия структуры языка от структуры реальности не исключает, а подразумевает их взаимное воздействие, в частности то, что мы воспринимаем реальность сквозь структуру языка, на котором о ней размышляем.
- 5 Желательное наклонение (оптатив) — «модальное значение возможности (вероятности) осуществления желаемого, выраженное в виде оттенка значения сослагательного наклонения» (Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 248).
- 6 Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1965. С. 222.

РЕЦЕНЗИИ

СБОРНИК СТАТЕЙ К 70-ЛЕТИЮ Ю. М. ЛОТМАНА.

Отв. ред. А. Мальте. Тарту, 1992. 567 с.

В ЧЕСТЬ ПРОФЕССОРА Ю. М. ЛОТМАНА.

Отв. ред. Е. Пермяков. Тарту, «Эйдос», 1992. 232 с.

Два сборника, выпущенные в Тарту к юбилею Юрия Михайловича Лотмана, изданы с нарочитой простотой и скромностью. Названия их не содержат ни псевдозотерических латинских изречений, ни расхожих мудростей типа «Труд, замысел, воплощение»; указано лишь, что сборники выходят под эгидой кафедры русской литературы Тартуского университета. Изящный минимализм, однако, имеет и характерные отличия. Суперобложку «Сборника статей к 70-летию Ю. М. Лотмана» (далее С1) украшает шутливый автошарж юбиляра; на второй странице сборника «В честь профессора Ю. М. Лотмана» (далее С2) помещен его автопортрет. Не ускользает от глаза и разница в полиграфическом исполнении обеих книг: С1 набран архаической высокой печатью (так вплоть до самого последнего времени набирались тартуские «Ученые записки...»), С2 — современным компьютерным набором (который использован, например, в последнем из вышедших — одиннадцатом — «Блоковском сборнике»). Подобные «мелочи» и «частности» небезынтересны уже тем, что в точности соответствуют духу и строю сборников. С1 задуман как собрание статей единомышленников и старших учеников, вместе с юбиляром прошедших по тернистым дорогам науки 60—80-х; С2 — как сборник работ младших учеников, всецело принадлежащих нынешнему научному пространству.

Хотя спаянность и слитность С1 несомненна, она все же не граничит с однообразием. Некоторые работы, выходящие за рамки филологии как таковой («„Другое” и „свое” как понятия литературной философии» А. Пятигорского, «Воля к власти» И. Смирнова) показательны именно своим антидогматизмом, уравновешивающим эдичионную архаику актуальностью *сегодняшнего* поиска. С другой стороны, тексты, в которых филологичность теснима не философской сверхзадачей, а личным экзистенциальным опы-

том («Петербургские тексты и петербургские мифы (заметки из серии)» В. Топорова, «О разграничении научных розыгрышей и фальсификаций» Б. Егорова), сообщают сборнику ту неофициальную интонацию, которая задана автопортретом на обложке. Между двумя названными полосами тематических и — уж тем более — жанровых неожиданностей меньше: так, ряд материалов пушкинского блока («Из заметок о тексте „Евгения Онегина”» В. Бавеского, «Из истории комментирования „Евгения Онегина”» Л. Силякова, «Структура персонажа у Пушкина» А. Чудакова) результируют исследования их авторов за последние десятилетия (ср., однако, вызывающе острую заметку Ю. Цивьяна о «кинодекламациях» «Бориса Годунова»). Столь же закономерны и исследования давно заявленных тем, осуществляемые М. Плюхановой («Композиция Покрова Богородицы в политическом самосознании Московского царства»), Б. Успенским («Раскол и культурный конфликт XVII века»), А. Осповатом («Из комментариев к текстам Чаадаева (по материалам Тургеневского архива)»), Л. Новинской и П. Рудневым («Стих Тютчева и литературное направление»), А. А. Хансенном-Лёве («Поэтика ужаса и теория «Большого искусства» в русском символизме»), Х. Бараном («Об одном источнике романа Федора Сологуба „Творимая легенда”»), А. Лавровым («„Другая жизнь” в стихотворении А. Блока „Было то в темных Карпатах...”»)... Еще более интересны статьи, в которых для замутненного однообразными трактовками материала предлагается по-настоящему новое прочтение (наиболее яркий пример — статья В. Живова о «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама; ср. также заметку Г. Левинтона «Первая пушкинская работа И. Ф. Анненского»).

Традиционного для подобных (не тартуских) изданий панегирика-здравицы в С1 нет. Его с успехом заменяют «Материалы к библиографии трудов профессора Ю. М. Лотмана», составленные Л. Киселевой. 763 позиции в этом неполном и, разумеется, незавершенном списке характеризуют научное прошлое и настоящее Юрия Михайловича лучше, чем самая пространная биография.

В С2 составители пошли по более традиционному пути, открыв сборник работой единственного участника обоих изданий П. Торопа «Тартуская школа как школа». Особенно интересными в статье Торопа, заслуживающей в целом отдельного разговора, являются ее заключительные параграфы, характеризующие значение личности Ю. М. Лотмана и тартуской школы для тех, кто сегодня вступает в науку. «Их школой был Тартуский университет, издания тартуской школы, память о Летних школах и общение с их участниками, читавшими лекции тартуским студентам (М. Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Б. А. Успенский и др.), коллегиальное общение на семинарах и вне занятий с преподавателями, личный контакт с Ю. М. Лотманом. Для них Тарту — еще не Храм Потерянных Идеалов».

Жанровых неожиданностей в С2 почти нет (исключение — задорная заметка Е. Григорьевой «Бездельушка (философско-семиотические заметки по пунктам)». Даже признанный мастер литературоведческого эпатажа В. Руднев выступил на сей раз с непривычным для себя академизмом (статья «„Злые дети“: мотив инфантильного поведения в романе „Бесы“»). Построение сборника — строго хронологично: сначала XVIII век («Се Моисей твой, о

Россие!») (о семиотике имени в «Слове на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича)» Г. Амелина; «Символическая структура поэм М. Хераскова» М. Гришаковой), затем — серия исследований по литературе XIX века («Кто был автором „Россиянина в Англии“?» В. Беспрозванного; «О некоторых исключительных способах разрешения конфликтов чести в России начала XIX века» А. Вострикова, «Острословие и остроумие в письмах П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу» Е. Пермякова; «„Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева“ П. А. Вяземского («жизнь поэта» и жизнь поэта)» Е. Грачевой; «К проблеме значения символа „Золотой петушок“» Е. Погосян; «Debilitata venus (два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте)» И. Пильщикова; «Баратынский и Лермонтов» И. Булкиной; «Чаадаев и Гегель» П. Торольпина, «Стихотворение Тютчева и „Русская Вильна“ А. Н. Муравьева» Р. Лейбова; «Мифологические мотивы в повести Ф. М. Достоевского „Хозяйка“» И. Аврамец; и наконец, упоминавшаяся статья В. Руднева), затем — ряд работ по литературе XX века («„Мелкий бес“: к генезису заглавия» А. Соболева; «К истории русского пятистопного ямба» К. Постоутенко; «Заметки о поэтике А. М. Ремизова: „Часы“» Е. Горного; «Об одном приеме художественного словоупотребления (Nomina sunt odiosa)» М. Безродного). Ни монотонным, ни утрюмым С2, однако, не кажется — подзаголовок «к постановке вопроса» встречается на его страницах (порой — имплицитно) намного чаще, чем «к подведению итогов»...

К. П.

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И СЕМИОТИКЕ КАФЕДРЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 1958—1990:

Указатели содержания. Сост. Г. М. Пономарева, С. Г. Барсуков;
Под ред. С. Г. Исакова. Тарту, 1991. 140 с.

Исполнен долг, завещанный от Бога.

А. Пушкин

Видимо, уже ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что научная деятельность кафедры русской литературы Тартуского (бывшего государственного) университета стала значительным явлением в истории русской филологии и семиотики. И хотя обычно при упоминании этого провинциаль-

ного университетского городка речь заходит о тартуской структурально-семиотической школе, не менее значительным и ценным был вклад «тартуской филологии» в историю изучения русской литературы (особенно XIX—XX вв.). Может быть, дотошные исследователи этого научного и культурного

феномена и займется его изучением в обозримом будущем (не так давно такую попытку предпринял Б. М. Гаспаров в статье «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен»¹). Во всяком случае, им тогда не обойтись без библиографического указателя, полностью отразившего содержание всех трудов и сборников, изданных кафедрой за 32 года. Особенность тартуской филологической и семиотической школы, ставшая традицией, — широта и разнообразие научных интересов и поисков, часто привлекавшая исследователей из смежных научных областей (истории, фольклористики, лингвистики, философии, этнографии, психологии, культурологии — всего не перечить). Поэтому вынесенное на обложку заглавие не совсем точно отражает тематику и проблематику описанных в указателе статей (особенно это касается изданий по семиотике).

Принципы отбора материала подробно изложены во вступительных статьях С. Г. Исакова и Ю. М. Лотмана. Необходимость такого отбора объясняется тем, что некоторые серийные издания Тартуского университета готовились разными кафедрами и имеют «смешанное» содержание. В рецензируемом справочнике отражены только статьи, подготовленные к печати кафедрой литературы. Правда, некоторое недоумение вызывает тот аргумент, который не позволил составителю включить в указатель «Finitis duodecim lustis. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана» (Таллинн: Ээсти раамат, 1982). Составитель старался придерживаться формального принципа: учитывать только издания Тартуского университета. В данном случае, как кажется, вполне можно было сделать исключение: среди участников этого юбилейного сборника — члены кафедры и их давние коллеги по тартуским изданиям. А главное, сборник посвящен человеку и ученому, без которого тартуская филология просто неммыслима.

Фактически под одной обложкой соединены два самостоятельных указателя (каждый со своей нумерацией, предисловием, именным указателем): «Труды по истории русской литературы 1958—1990» и «Труды по семиотике 1964—1990». Хронологические границы второго указателя не совпадают с хронологическими границами, вынесенными на общую обложку конволюта. Досадная, хоть и мелкая, погрешность, которой легко было избежать: поскольку точные хронологические границы приведены в заглавиях каждого

из двух указателей, постольку на обложке их можно было бы просто опустить во избежание разнобоя. Первый указатель разбит на четыре раздела: «Монографии», «Серийные издания», «Продолжающиеся издания», «Сборники статей и тезисы научных конференций». Раздел «Серийные издания» содержит постатейную роспись хорошо известных «Трудов по русской и славянской филологии. Литературоведение» и «Блоковских сборников» (9 выпусков). Но не меньший интерес для специалистов представляют два последних раздела. И вот почему. Они являются росписью «Сборников трудов Студенческого научного общества» (с 1963 по 1977 г. вышло 5 выпусков) и «Материалов и тезисов научных студенческих конференций» (1966—1988 гг.), а также тематических конференций (Блоковской 1975 г., Ломоносовской 1986 г., Пушкинской 1987 г., конференции «Великая французская революция и пути русского освободительного движения» 1989 г.). В последний же раздел включены: «Quinquagenario. Сб. статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана» (1972) и «Хрестоматия по теоретическому литературоведению» (Сост. И. А. Чернов, 1976). Все эти издания, включая тезисы студенческих конференций, отличает довольно высокий научный уровень. Но в большинстве своем они никак не отражаются в «Летописях книжных и журнальных статей». «Не замечает» их и достаточно авторитетный указатель «Новая советская литература по общественным наукам: Литературоведение». Рецензируемый указатель восполняет этот явный пробел в отечественной библиографии в области филологических наук, не давая кануть в Лету многим научным открытиям. Необходимость их учесть и сохранить в научном обороте диктуется, помимо всего прочего, и малотиражностью многих тартуских изданий, давно ставших раритетами (это, кстати, относится к большинству изданий, отраженных в указателе).

Второй указатель («Труды по семиотике») состоит из двух разделов: «Труды по знаковым системам» и «Другие издания по семиотике». 1-й раздел содержит постатейную роспись 23 выпусков серии «Семиотика» (1964—1989). 2-й — главным образом роспись программ и тезисов «Летних школ по вторичным моделирующим системам» (с 1964 по 1970 г. проведены были четыре летние школы), а также роспись статей, напечатанных в «Сборнике статей по вторичным моделирующим систе-

1 См.: Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Bd. 23. См. также «Труды по знаковым системам» (Т. 20, Тарту, 1987), где указанной теме посвящен ряд материалов.

мам» (1973), «Материалах Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам» (1974), в сборнике «Вторичные моделирующие системы» (1979). В этом же разделе наша свое место книжечка Ю. М. Лотмана «Статьи по типологии культуры» (1970—1973, вып. 1—2). Совершенно оправданно поместились здесь и два выпуска «Семиотики устной речи» (1978—1979). Содержание всех «семиотических» изданий описано без изъятий (даже в тех случаях, когда отдельные статьи имеют к семиотике косвенное отношение). Думается, что это верно: семиотические труды, при всей их многоликости и разнородности, стали целостным явлением отечественной науки, педантизм и формализм в отборе материалов для указателя были бы неуместны. И, отделив «чистую» семиотику от «нечистой», тем самым пришлось бы лишить семиотические размышления исторически сложившегося научного контекста.

Каждый филолог (а также историк, философ, искусствовед и пр.), обретая эту книжку, получает ценнейший справочник, выполненный в традициях тартуской школы — профессионально, строго и корректно. Правда, не удалось избежать нескольких досадных опечаток, но и они не могут испортить общую картину. Из более существенных замечаний — одно: удобнее и корректнее было бы составить не один именной указатель, а два (тем самым отделив авторов статей от изучаемых ими «имен») — для каждого Указателя.

Кстати, о «школе». Уже более 30 лет существует то, что получило название «тартуско-московская школа». Всякое имя — условно (тем более в данном случае). Применительно к тартуской важны не географическая приуроченность или методологическая ортодоксальность («историзм», «структурализм» и всякий иной «изм»), а то, что делается очевидным, когда мы имеем возможность охватить «труды и дни»

этой школы одним взглядом — тартуская школа действительно стала *школой* для многих исследователей. Не случайно в научных поисках авторы тартуских трудов были чуть-чуть впереди века, а не только с ним наравне. История деятельности кафедры русской литературы Тартуского университета знает как периоды расцвета, взлета (своеобразный «золотой век»), так и периоды некоторого спада. Последнее связано прежде всего с внешними факторами — изменением общественно-политического климата, не способствовавшего многим научным и издательским инициативам. Но научные последствия этих внешних влияний в конце концов оказались не столь значительными, ибо кафедра всегда старалась сохранить микроклимат научной порядочности, честности, профессионального отношения к делу, мало заботясь о собственном благополучии, а более всего — о свободе научного поиска и научного знания, о высокой ответственности *Слова*.

Кажется символичным и то, что выход в свет указателя не приурочен к юбилейному сроку, ибо у настоящей науки сроков не бывает. Полноценная научно-исследовательская работа кафедры продолжается по сей день.

Листая страницы столь долгожданного издания, подводя итоги целой эпохи в истории тартуской кафедры литературы, с горечью и болью все причастные к ее жизни и судьбе вспомнят о тех, кто был душой многих тартуских начинаний, тружениках и подвижниках науки — профессоре З. Г. Минц и доценте В. И. Беззубове, ушедших из жизни совсем недавно. Без их труда и таланта эта летопись осталась бы со многими чистыми страницами...

С. Н. Доценко
Таллинн

VERSUS (лат.) — СТРОКА, ОТМЕРЯЮЩАЯ СРЕМИТЕЛЬНУЮ ПОСТУПЬ СТИХА («НЕУТОМИМО ПЛЫТЬ РУЧЬЯМИ СТРОК // В ПРОЛИВЫ ГЛАВ ВСТУПАТЬ НЕТЕРПЕЛИВО...»). КРОМЕ ТОГО — БОРОЗДА, ПРОЧЕРЧИВАЮЩАЯ НЕСПЕШНЫЙ ПУТЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И ТРАДИЦИИ («ПРОХОДИТ СЕЯТЕЛЬ ПО РОВНЫМ БОРОЗДАМ // ОТЕЦ ЕГО И ДЕД ПО ТЕМ ЖЕ ПЛИ ПУТЯМ...»). ТАКОВЫ И НАШИ ОРИЕНТИРЫ: РАЗМЫШЛЯТЬ О ТОМ, ИЗ КАКИХ КИРПИЧИКОВ СЛОЖЕН СТИХ, НЕ ЗАБЫВАЯ В ТО ЖЕ ВРЕМЯ О ЕГО ИСТОРИЧЕСКИХ КОРНЯХ.



VERSUS

К. Ф. Тарановский

СЛАДКИЕ И ВЛАЖНЫЕ РИФМЫ У ЛЕРМОНТОВА

У Лермонтова в «Сказке для детей» (1840) есть строки, посвященные рифме, вызывавшие у слишком рационально настроенных читателей недоумение, а иногда даже и насмешку:

Стихов я не читаю — *но люблю*
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я *ловлю*;
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например *на ю*.

В черновой рукописи «Сказки» последняя строка сначала читалась: «И *сладких* рифм...» Мы постараемся доказать, что оба эти эпитета у Лермонтова подобраны не случайно, а основаны на его синестетическом восприятии звуков.

В рифмах *люблю* — *ловлю* — *на ю* нет точного совпадения опорного согласного: в них мягкий сонорный *л'* сопоставляется с йотом. В пушкинскую эпоху такая рифмовка канонична. В основном тексте «Евгения Онегина» мы насчитали тринадцать пар, в которых мягкие *л', н', в'* рифмуют с йотом. Например:

Там некогда гулял *и я*:
Но вреден север для *меня*.
...Развеселить воображенье
Картиной счастливой *любви*...
Невольно, милые *мои*¹,
Меня стесняет сожаленье:
Простите мне, я так *люблю*
Татьяну милую *мою*!

Данная статья представляет собой расширенный вариант работы, опубликованной ранее на немецком языке (Taranowski K. «Süße» und «Feuchte» Reime bei Lermontov. — Zeitschrift für Slawische Philologie. Bd. XXXII. H. 2. S. 251—254).

Подобные рифмы объяснены Р. О. Якобсоном в его статье «К лингвистическому анализу русской рифмы». Все дело в том, что «в русской фонологической системе [j] представляет собой т. н. глайд (glide), т. е. фонему, лишенную основного признака гласных, а равно и согласных, и наделенную всего одним дифференциальным элементом (distinctive feature)»². Единственным признаком йота является *диезность*, признак, характеризующий русские так называемые мягкие согласные. Таким образом, в рифмах типа *люблю—мою* «диезный согласный рифмуется с диезом как единственным признаком фонемы [j]»³. Если акустически йот — *чистая диезность*, то с артикуляционной точки зрения йот представляет собой *чистую палатальность*. И именно палатальность и йота и палатализованного «л» ассоциировалась у Лермонтова с ощущением сладости.

Иван Фонадь в своей книге «Метафоры в фонетике» приводит ряд свидетельств, характеризующих некоторые звуки типа «л» как сладкие и влажные⁴. Обе эти ассоциации несомненно восходят к самому раннему детству и связаны с процессом сосания. Фонадь указывает, что артикуляция этих звуков подготавливается при сосании скользящим движением языка вперед и назад по верхним альвеолам и твердому нёбу. Уже в период лепета эти звуки вызывают у людей ощущение сладости, и многие люди и в зрелом возрасте воспринимают их не только как влажные, но и как сладкие⁵. В целом ряду языков эти сладкие звуки встречаются в звукоподражательных словах, как, например, рус. *лепетать*, нем. *lallen*, англ. *to tumble*, исп. *balbucear* и т. п. (примеры Фонадя). В этом контексте небезынтересно привести и своеобразный апофеоз звукам *д* и *д'* у Бальмонта, в его книге «Поэзия как волшебство»: «Лепет волны слышен в Л, что-то *влажное, влюбленное*, — Лютик, Лиана, Лилея. Переливное слово Люблю. Отделившийся от волны волос своевольный локон. *Благовонный лик в лучах лампы. Светлоглазая лнущая ласка, взгляд просветленный, шелест листьев, наклоненье над люлькой*»⁶. Как видим, и у Бальмонта эта поэтическая характеристика звуков *д* и *д'* явно связана со смутными воспоминаниями раннего детства.

Характеризуя «тройственное созвучие» *люблю—ловлю—на ю'* как *сладкое*, Лермонтов ориентировался на палатализованный плавный *д'* и на глайд *йот*. Гласный у ни в коем случае не входит в категорию сладких звуков: согласно Фонадю, его следует определить как *горький*⁷. Но может ли гласный *у* быть отнесен к категории влажных звуков? На этот вопрос следует ответить утвердительно.

Низкотональный гласный *у* (grave) противопоставляется высокотональному (acute) *и* как темный светлому. Но это противопоставление только одно звено в цепи целого ряда других противопоставлений. Б. Л. Уорф в своей книге «Язык, мышление и реальность» предполагает, что многие люди ассоциируют восприятия светлого, острого, твердого, высокого, легкого, быстрого, высокотонального, узкого и т. п. в одной длинной серии и — в свою очередь — восприятие темного, теплого, мягкого, тупого, низкого, тяжелого, медленного, низкотонального и т. п. — в другой серии, противопоставляемой первой⁸. В эти длинные серии несомненно следует включить противопоставления: *темный-влажный, светлый-сухой*. Заменяя эпитет *сладкий* эпитетом *влажный*, Лермонтов более точно охарактеризовал свое «тройственное созвучие». Напомню, что звуки *л'* и *йот* не только сладкие, но и влажные. Если к ним прибавить еще три ударяемых влажных *у*, станет ясно, что в тональности всего «тройственного созвучия» влажность играет более важную роль, чем *сладость*. Этот факт и побудил Лермонтова в окончательной редакции строфы назвать тройственное созвучие *влажным*.

Лермонтов вообще очень остро ощущал синестетическую значимость (synesthetic value) и музыкальных звуков и звуков человеческой речи; он умел всем своим существом поддаваться их обаянию. Еще в юношеском стихотворении «Звуки» (1830) поэт написал:

Что за звуки! Неподвижно внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю
Самого себя.

Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.

А к концу жизненного пути поэта (1840) относятся его знаменитые строки:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Лермонтов не только умел внимать «волшебным звукам», но и сам создавал их⁹. Поэтому нам интересно изучить его звукообразы¹⁰.

Примечания

- 1 В разговорном языке обыкновенно произносится *майи*. В настоящее время в книжном языке йот исчезает.
- 2 *Якобсон Р.* К лингвистическому анализу русской рифмы.—Michigan Slavic Materials. 1962. № 1. P. 121.
- 3 Там же. P. 122.
- 4 *Fonagy I.* Die Metaphern in der Phonetik. The Hague, 1963. S. 57, 72, 121, 123. Это утверждение Фонадя может относиться к среднеязычному *л*, как, например, во французском языке, а также и к переднеязычному, палатализованному, как, например, русское «мягкое» *Л'*. Все эти звуки влажные и сладкие. Другое дело заднеязычное, веляризованное (*л*), как, например, русское «твердое». Оно, несомненно, влажное, но вряд ли кто-нибудь сочтет его сладким.
- 5 Вслед за Фрейдом и Фонадь считает, что процесс сосания имеет и эротогенный характер. Этот вопрос спорный, и мы не считаем нужным в него вдаваться.
- 6 *Бальмонт К.* Поэзия как волшебство. М., 1922. С. 77—78. В этой цитате курсив везде наш.
- 7 *Fonagy I.* Op. cit. S. 72.
- 8 *Whorf B. L.* Language, Thought and Reality. N.-Y., 1956. P. 257.
- 9 Ср. наш анализ лермонтовской «Молитвы» в нашей статье: The Sound Texture of Russian Verse in the Light of Phonemic Distinctive Features.—International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, IX, 1965. P. 114—124.
- 10 Термин О. М. Брика.

Ю. И. Левин

СИММЕТРИЯ И ЕЕ НАРУШЕНИЕ В СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

А. С. Пушкин. «К портрету Жуковского», 1818

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль,
И резвая задумается радость.

Эта миниатюра юного Пушкина замечательна богатой и тонкой игрой симметрией и асимметрией на разных уровнях.

1. Рифмовка АВАВА задает базисную структуру зеркальной симметрии относительно 3-й, центральной строки. Общность ударной гласной (а) и мягкость всех конечных согласных накладывает на эту зеркальную симметрию элемент переносной. Отметим попутно, что в рифмы вынесены только существенные, причем все они являются ключевыми словами поэзии 10-х годов; в 1—3—5-й строках они окрашены мажорно, во 2—4-й — минорно.

2. Вокализм. Ударные гласные распределены следующим образом:



Это распределение порождает отчетливую переносную симметрию в 1—2-й и в 3—4—5-й строках. 1—2-я строки вокалически тождественны (на что накладывается совпадение словоразделов, возникают отчетливая внутренняя рифма (*стихов — веков*) и ассонансы в остальных соответствующих словах (*его — пройдет, пленительная — завистливую, сладость — даль*). 3—4—5-я строки объединены началами и концами строк, но здесь возникают и нарушения симметрии: 3-я строка выделяется полноударностью (и вмещает в себя весь вокализм стихотворения, кроме у, — в чем снова сказывается ее центральная роль), а 5-я отличается от 4-й срединной гласной, впрочем родственной (о и у оба заднего ряда, огубленные, низкой тональности), — и при этом ударное у в 5-й строке готовится безударным в начале 4-й.

3. Консонантизм. Отметим здесь:

а) В 1, 3 и 5-й строках конечное слово как бы вбирает в себя консонантизм предыдущих:

1. стихов пленительная — сладость
3. внемля им вздохнет о славе — младость
5. резвая задумается — радость.

Эти строки тяготеют к кольцевому строению: конец повторяет начало (ос. стихов — сладость, внемля — младость).

б) Отмеченные в п. 2 ассонансные соответствия в 1—2-й строках поддерживаются и консонантизмом: пленительная — завистливую, сладость — даль (зеркальное отражение).

в) Все стихотворение построено на плавных, причем л 1—4-й строк сменяется на р в 5-й: пл...л...сл/сл — л/мл...сл...мл/л...л/р...р. Другой настойчиво повторяющийся консонантный комплекс построен на т и с: ст...т...с...ст/т...з...ст/зд...т...ст/т...тс...з...з...д...тс...д...ст. Позволяя себе некоторую «мандельштамизацию» Пушкина, рискну сказать, что сочетания с л изображают «лепет», а ст, тс — «шепот» — как характеристики поэзии Жуковского; в целом же фонетика стихотворения с преобладанием с, т, л и подчеркнутым вынесением в рифму ударного а анаграммирует арзамасское прозвище Жуковского (Светлана)¹.

4. Ритм стихотворения также выделяет 3-ю строку как центральную — это единственная полноударная строка — и подчеркивает переносную симметрию в 1—2-й строках (с одинаковыми словоразделами 2—2—5 и тождественной ритмической структурой *u u u u u u (u)*) и в 4—5-й строках (ритмическая структура *u u u u u u (u)*); но в словоразделах легкий сдвиг: 4—4(5)—2).

1 Одно словосочетание ...о славе младость содержит все звуки слова Светлана, кроме н.

5. Синтаксис и порядок слов. 1—2-я строки образуют простое предложение, 1 — группа подлежащего, 2 — группа сказуемого. Обе построены на одинаковых генитивных метафорических оборотах, осложненных инверсией: $N_{gen. pl.} - (A - N)$ (вместо $(A - N) - N_{gen.}$). 3, 4 и 5-я строки образуют каждая простое предложение. При этом 4-я и 5-я параллельны — имеют одну и ту же синтаксическую структуру $A - N - V$, — но различный порядок слов: $V - A - N$ в 4-й и $A - V - N$ (резкая инверсия) в 5-й. 3-я же осложнена деепричастным оборотом: здесь — единственная в стихотворении неличная глагольная форма; выделяется эта строка и как единственная, где отсутствует прилагательное, в то время как 1, 2, 4 и 5-я строки содержат по атрибутивной синтагме (*пленительная сладость, завистливая даль, безмолвная печаль, резвая радость*). Таким образом, и на этом уровне выделяется центральная 3-я строка, а 1—2-я и 4—5-я содержат переносные симметрии, осложненные элементами асимметрии (глагол во 2-й строке на месте местоимения 1-й, винительный падеж A и N во 2-й на месте именительного в 1-й; инверсия в 5-й строке по сравнению с 4-й).

6. Тр о п ы. В 1—2-й строках — генитивные метафоры одинаковой структуры, с переносом эпитета (*стихов пленительная сладость* вм. *пленительные стихи, веков завистливая даль* — вм. *(завистливые века)*; эта переносная симметрия оттеняется различием: клишированный эпитет 1-й строки сменяется свежим и оригинальным во 2-й. Метафора 2-й строки (*завистливая даль веков*) содержит элемент олицетворения (*векам* приписывается человеческий атрибут) и тем самым подготавливает олицетворения абстрактных понятий в 3—5-й строках — причем, как и на других уровнях, 4—5-я строки демонстрируют наиболее полный параллелизм, подчеркнутый контрастом (и «смысловой рифмой» *печаль — радость*).

7. Таким образом, в основе структуры стихотворения лежит зеркальная симметрия относительно маркированной на разных уровнях 3-й строки; в этой симметрии соотносятся друг с другом 1—5-я и 2—4-я строки¹. На нее накладывается переносная симметрия 1—2-й и 4—5-й строк. Схематически это наложение симметрий можно записать так: $a^2b^2c^2$. Эти две взаимно противоречащие системы симметрий осложняются асимметриями, особенно заметными в парах соседствующих строк 1—2-й и 4—5-й², и, с другой стороны, «продлением» переносной симметрии 4—5-й строк на 3-ю строку.

ПОСТСКРИПТУМ. Еще о ритме. *И вся эта система безукоризненно рассчитанных симметрий и полусимметрий нанизана на один вертикальный стержень, проходящий через начала строк (приметное место).* Обратим внимание на сравнительную силу ударности двух первых стоп:

(1) Его стихов... — местоимение и существительное, на существительном ударение сильнее, перед нами восходящий ритм: от первой стопы ко второй сила ударности повышается.

(2) Пройдет веков... — глагол и существительное, на обеих знаменательных частях речи сила ударений равна.

(3) И, внемяя им... — глагол и местоимение, на местоимении ударение слабее, перед нами нисходящий ритм: от первой стопы ко второй сила ударности понижается.

(4) Утепится... — на второй стопе совсем нет ударения, нисходящий ритм еще отчетливей.

(5) И резвая... — казалось бы, картина та же, но нет: нисходящий ритм в первом слове строки, действительно, такое же, но нисходящий ритм во втором слове выражен сильнее — на месте слова *..безмолвная... стоит слово ..задумается...*, его нисходящее безударное окончание на слог длиннее.

Так от первой строки пятистишия к последней совершается плавный переход от восходящего ритма зачина к нисходящему ритму концовки — как бы от взволнованности к успокоенности (ощущение не обязательное, но напрашивающееся). Это несимметрическое изменение придает стихотворению окончательную устойчивость.

М. Л. Гаспаров

1 Зеркальную симметрию можно связать с заголовком стихотворения: портрет как зеркало.

2 Особенно большие нарушения вносит 5-я строка: резкая инверсия (с квазиавтометаописанием *резвая*), единственное ударное *у*, прилагательное в начальной позиции; в результате в начале строки возникает — впервые в стихотворении — некоторая неустойчивость; но к концу строки (и стихотворения) все гармонизируется и приходит к согласию с предшествующим. Как известно, именно эту строку Кошанский назвал «стихом тени».



IN MEMORIAM

БОРИС БЕРМАН (1957—1992)

Андрей Зорин

ПАМЯТИ ДРУГА

Вероятно, масштаб человека можно определить по объему пустоты, остающейся после его ухода.

Говорят, что гибель 20 февраля этого года Бориса Бермана в автокатастрофе в Иудейских горах неподалеку от Иерусалима стала в Израиле трагедией национального масштаба. Удивляться этому не приходится: там он оставил учеников и последователей, для которых он был наставником и лидером, студентов, дороживших им как педагогом, коллег и единомышленников, видевших в нем нового сильного продолжателя многотысячелетней традиции религиозного знания; десятки и сотни репатриантов из России, связывавших с ним свои надежды на относительно успешное освоение в новой среде, — помощь новым эмигрантам Борис воспринимал как свою человеческую задачу. Впрочем, там меня тогда не было. Зато я был свидетелем того, что происходило здесь.

Несколько недель подряд я отвечал на звонки. Звонили и общие друзья, и люди совершенно посторонние, давние и далекие знакомые. Звонили без ясной цели, чтобы безнадежно спросить: «Правда ли?», вместе вздохнуть и помолчать. К исходу этого телефонного обвала я совершенно ясно понял, что нас всех объединяет. Самим способом

своего существования на земле Борис свидетельствовал, что удача в жизни — всего лишь детище воли и воображения, что житейские трудности могут и должны стать материалом для строительства собственной судьбы. Его внезапный уход как бы затемнил безукоризненную прозрачность этого примера, оставляя наедине с вопросами, на которые едва ли кому-нибудь из нас дано ответить.

Борис Берман родился в 1957 г. в Москве. В положенный срок ему с хорошо понятными каждому трудностями удалось поступить на филфак Московского университета, но, когда дело дошло до аспирантуры, трудности эти оказались уже непреодолимыми — факультетский партком проявил необходимую бдительность и встал насмерть. Бориса ждала знакомая многим филологам 70-х — начала 80-х годов стезя: неопределенный статус, случайные литературные заработки и частное репетиторство: он подрабатывал уроками английского языка. И в этом столь, казалось бы, постороннем его основным жизненным интересам деле проявились те грани его общей одаренности, которым суждено было сыграть немалую роль в его дальнейшей судьбе. Во-первых, он был наделен совершенно феноменальными языковыми способностями. Но-



сители английского, как и позднее иврита, могли только восхищенно развести руками, узнав, что имеют дело с человеком, обучавшимся в Москве, и в значительной степени самостоятельно. И во-вторых, он оказался прирожденным педагогом, способным увлечь своими уроками равно и маленьких детей, и пожилых отъезжантов, судорожно приобретающих перед дальней дорогой запоздалые навыки.

Хуже обстояло дело с публикациями. Ему никак не удавалось заработать этим способом даже того минимума, который бы позволил ему вступить в так называемый профком литераторов, членство в котором давало безработному гуманитария легальный статус и гарантировало от возможных осложнений с милицией. Даже работы, за которые он брался исключительно ради гонорарных справок, фатально не доходили до печати.

Увы, Борис органически не был способен писать о том, что его не слишком интересовало. Даже в совершенно случайных сюжетах он неизбежно умудрялся обнаружить ракурс, выводящий на проблемы, которыми он жил. А это, в свою очередь, делало всё, что он писал, крайне труднопроходимым. Его статьи или вообще не появлялись, или печатались покалеченными и общипанными. Во всяком случае, публикационные трудности начисто обесмысливали всякие усилия Бориса социализировать себя в советской литературной и научной жизни, тем паче что писал он всегда медленно и тяжело.

Впрочем, счастливые исключения все же бывали. Так, в сборнике «Художественный язык средневековья» (М., 1982) вышла его статья «Читатель жития», сразу же вызвавшая изрядный скандал. Любопытно, что многочисленные упреки автору, исходившие в том числе и от серьезных ученых, касались почти исключительно частных (вроде полноты библиографии и освещения истории вопроса) и, как правило, напоминали придирки, к тому же далеко не всегда справедливые. Однако за назойливым вниманием к мелочам стояло понятное неприятие сути. Дело в том, что в статье с большой интеллектуальной энергией подвергалось критическому рассмотрению чувство «умиления», лежащее в основе традиционного восприятия русского агиографического канона.

Для православно ориентированных коллег такой подход был неприемлем по понятным идеологическим причинам, но и многие адепты чистой науки были шокированы явленным в статье экзистенциально-требовательным отношением к историческому материалу, вроде бы располагающему к академической нейтральности.

Борис, однако, был человеком смысла. Событие или текст интересовали его прежде всего и исключительно своим духовным содержанием, которое порою лишь смутно мерцает сквозь внешнюю оболочку, но может и должно быть уловлено испытующим умом. Важно отметить, что такой подход вовсе не делает исследователя менее внимательным к деталям и подробностям. Скорее на-

против, напряженное стремление проникнуть на самую глубину заставляет особенно дорожить оттенками и нюансами, ибо именно в них может мелькнуть отблеск высшего значения, лунное отражение сокровенного света. Но всякое явление оказывается при таком взгляде значимо лишь мерой своей причастности к этому свету тающей под спудом истины.

Честно признаюсь, что не мог разделить этой завороченности Последним Смыслом. Заблуждение всегда казалось мне интересней истины, хотя бы тем, что оно хранит живую подлинность человеческого опыта, а в литературе и истории, которыми мы оба в ту пору занимались, я до сих пор предпочитаю разглядывание разводов и кружев на покрывале Майи угадыванию того, что под ним сокрыто. Но речь сегодня не обо мне.

Первый оставшийся полностью неопубликованным цикл работ Бориса был посвящен Льву Толстому. Эти статьи — чистый образец своего рода апостольского литературоведения, когда изучаемому автору приписывается высшее и абсолютное знание, а исследователь выступает в роли посвященного истолкователя и пропагандиста его идей. Отечественная филология обладает богатой традицией такого рода штудий, по преимуществу на материале Пушкина и Достоевского, а в последнее время их объектом все чаще становится Гоголь. Пожалуй, именно по отношению к Толстому, который был создателем оригинального религиозного учения, подобные экзегетические приемы выглядят более всего уместно, однако Борис постепенно отошел в своих интересах довольно далеко от русской литературы.

Логика его духовной эволюции прослеживается совершенно отчетливо. Занятия учением Толстого привели его к проблемам раннего, доцерковного христианства (именно в эту пору была написана статья о житиях), а отсюда он органично и неотвратно перешел к традиционному иудаизму.

В ту пору бурного религиозного возрождения обращение очередного интеллигента к вере отцов едва ли могло кого-нибудь удивить. Но на фоне сумрачных и нервных неопитов всех конфессий Борис резко выделялся живым юмором, терпимостью, свободой мысли и почти неправдоподобной для начинающего глубинной познаний. Скорость, с которой он миновал здесь учебную стадию и перешел к активной творческой работе, была поразительна

даже для тех, кто давно и хорошо знал его возможности.

Судить о его достижениях в этой области я менее всего компетентен. Но не требовалось быть специалистом, чтобы увидеть, насколько еврейская духовная традиция отвечала устройству личности Бориса с его потребностью в безусловном, интеллектуальном азартом, рационализмом и даром интерпретатора и учителя. Мне доводилось присутствовать на беседах о Торе, которые он несколько лет вел у себя на квартире, видеть десятки людей, принявших веру из его рук. Но и те, кто не спешил обращаться вслед за ним, будь то христиане или агностики, ощущали воздействие его личности и его сухого и сильного ума.

Кроме всего прочего, Борис был по преимуществу человеком устным. Работая над статьями, он не раз жаловался мне на необходимость дробить целостную мысль на линейные отрезки, когда то, что нужно сказать в начале, не может быть до конца понято без последующего. Отсюда затрудненная композиция многих его работ с их постоянными возвратами к уже, казалось бы, пройденному. На каждом этапе автор подходит к своему предмету с новой точки, отвоеывая у немоты еще один участок пространства. Вообще чем глубже проникает мысль, тем труднее поддается она словесному оформлению, а человек, воспитанный в русской культуре, еще и дополнительно предупрежден о том, что есть мысль изреченная, и потому не склонен излишне доверять торпливым формулировкам и стремительной прямолинейности логической дедукции. Однако то, что плохо доступно письменной речи, вполне подвластно устной, отражающей не столько итог, сколько процесс умственной работы, в которую слушатель втягивается во многом благодаря ауре личного общения и харизме говорящего. А здесь Борис был совершенно неподражаем.

Впрочем, вполне оценить масштабы произошедшего на наших глазах чуда оказалось возможным только после того, как Борис весной 1988 г. эмигрировал в Израиль. Самоучка, впервые взявшийся за иврит на третьем десятке, он ошеломил своей богословской эрудицией и творческими возможностями ведущих профессоров и раввинов страны и почти сразу же получил места в центральном религиозном университете и одной из самых престижных среди евреев Израиля и диаспоры ешив. Он

опубликовал написанную еще в Москве книгу о «Шма» — главной молитве в жизни религиозного еврея. Тема диссертации, над которой он работал в последние годы — «Любовь в иудаизме и раннем христианстве», наглядно показывает и меру его интеллектуальных притязаний, и степень доверия к нему его старших коллег.

Через два года после его отъезда мне удалось его навестить. В Москве мы все еще были под впечатлением от бакинских убийств, а скандал в ЦДЛ, как казалось многим, намекал на возможность распространения этого опыта на всю страну. Десятки и сотни тысяч людей сдвигались с места, и Израиль возбужденно ожидал беспрецедентной волны эмигрантов.

Борис, тративший много сил на помощь своим бывшим соотечественникам, ясно видел трудности, которые неминуемо должны были возникнуть. Особенно тревожила его судьба гуманитарной интеллигенции, склонной сильнее всего реагировать на языковые проблемы, несходство менталитетов, невозможность применить свои профессиональные навыки. Человек, принадлежащий сразу двум культурам, он чувствовал свой долг в том, чтобы преодолевать возникающее между ними отчуждение.

Он рассказал мне о задуманном им религиозном центре для самой широкой аудитории, который бы ставил своей задачей не столько обратиться к слушателей, сколько приобщить их к еврейской духовности, истории и культуре, побудить увидеть в них не нечто закрытое и пугающее, но источник надежды и поддержки.

Впрочем, Россия присутствовала в его планах не только в связи с новыми репатриантами. Он собирался всерьез вернуться к толстовским занятиям и

завершить книгу о Толстом. Он с радостью согласился участвовать в израильско-русском сборнике «Hebroslavica» (сборник этот так пока и не увидел света, а статья Бориса, оказавшаяся последней его работой по русской литературе, предлагается сегодня читателям «НЛО»).

Старые интересы, казалось бы навсегда ушедшие в прошлое, постепенно возвращались к нему. Мы обсуждали все это, гуляя чудным весенним днем по улицам поселка в Иудее, в котором он жил. «Надеюсь, что я здесь навсегда», — сказал он. «Как же легко ему будет стареть!» — подумал я с неожиданной завистью и без труда представил его себе седым патриархом, окруженным внуками и правнуками, учениками и последователями. Было ясно, что он уже бесповоротно ступил на тот путь, на котором каждый прожитый день дает больше, чем отнимает.

И вот этой еврейской мечте не суждено сбыться. Будто бы там вдали Бориса настигла русская судьба с ее позвией ранней гибели в расцвете сил, с горьким законом, по которому лучшие уходят первыми.

А последний раз мы говорили с ним в начале сентября 91-го, когда он наконец сумел прозвониться в Москву, чтобы поздравить нас с августовским извбавлением. Он был совершенно счастлив, и весь мой накопленный за десять последпучевых дней скепсис не побудил его убавить ликования.

Теперь я смотрю на телефон, откуда никогда не раздастся его голос, на почтовый ящик, куда никогда не бросят его письмо. В нем была сила, на которую можно было опереться через многие тысячи километров. Где сейчас эта сила? Кто мне это объяснит?

Борис Берман

ЛУНА И ВОДА В МИРЕ ТОЛСТОГО

I

Когда в самой середине «Войны и мира» Наташа Ростова уселась в бенеуаре театра, когда в ложах и партере все замолкло и все с жадным любопытством устремили внимание на сцену, сама она едва следила за ходом оперы, не могла даже слышать музыку. Но музыку эту отчетливо слышит автор.

Описание оперы в IX—X гл. 5 ч. II т. романа явно чрезмерно. Толстому почему-то весьма важно, какую именно оперу смотрит Наташа — хотя взгляды ее на сцену все рассеяннее — и какую музыку она слышит.

«Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов, потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колена и запели молитву...»

Счасть, что утаскивание девицы в голубом намекает на похищение Наташи (как думает Л. Лотман), значило бы допустить пародию туда, где ей не место. И все-таки опера в этой сцене чем-то очень важна Толстому. Происходящее в ней как-то внутренне увязано с происходящим в душе Наташи. При этом автор до мельчайших деталей слышит ее музыкальную фактуру.

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

Толстому не в первый раз слышится эта музыкальная буря. «...Но вдруг страшный аккорд и две расходящиеся хроматические гаммы, впадающие в еще более страшный аккорд. Буря, бегут в красных плащах вооруженные люди отнять ее».

Что это, черновой набросок того же описания оперы? Это и в самом деле черновик. Но черновик совсем другого произведения. А именно 5 октября 1857 г. написанный черновик финала рассказа «Альберт», практически дословно предвосхищающий сцену в театре почти за 10 лет до ее создания.

Соответствие доходит до деталей. Те же в «Альберте» оперные цвета: «девицы в беленьких юбочках с голубыми лентами». Тот же тон легкой авторской насмешки и «остранения», тот же траурный финал: «Мелодия принимала еще более строгий характер и перешла наконец в мужской строгий и медленный надгробный хор».

Что делать сцене из «Войны и мира» в «Альберте», вещи, по общему мнению, не удавшейся автору и посвященной иным проблемам? Не случайное ли это совпадение мотивов? Но у Наташиной оперы есть и еще один предшественник — собственно, первая сцена остранения в мире Толстого.

На этот раз представление увидено глазами детей, которым оно совсем не понравилось, потому что там «ничего не было смешного», — оценка сокрушительная, особенно если учесть, что Большой театр детям показывают взамен цирка! Только «перед самым концом было *хорошо и смешно*, когда на сцену пришло много людей с алебардами <в Наташиной опере это были кинжалы>, стали бить друг друга, сделался пожар <так дети объясняют себе общую беготню>, и один провалился <одно это проваливание и заметила в последнем акте Наташа>, только жалко — тут-то и закрылась занавесь».

Я цитирую одну из менее всего известных вещей Толстого, шутливо-интимно названную «Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» и посвященную маленькой племяннице Толстого, Вариньке Толстой. 12 ноября 1857 г. (уже после появления оперы в черновике

«Альберта») Толстой записал в дневнике: «В театр с детьми. Они заснули». Одно из посещений театра с племянницами и породило эту сказку.

Она начинается с игры «в сирену»: дети сидят в кресле, т. е. под водой едут на лодке в гости к фее, как вдруг радость — Большой театр, «Наяда и Рыбак!» Мир игры (сирена, фея) сменяется миром театра (наяда, танцовщица). Сказка противопоставляет эти два мира как мир детской естественности и мир взрослой условности. С одного жеста начинаются и игра, и представление: фея «махала руками», едучи «под водой», и в театре ходившие вокруг наяды люди «в рубашках и красных колпаках» на фоне моря тоже «махали руками» — так дети понимают балет. Эта жестикация и в Наташином театре («Люди начали махать руками...»).

Как и после в «Войне и мире», суть пребывания в театре для детей «Сказки» — в переглядывании, взглядах, знакомствах. «Который театр, мамаша?» — спрашивает недоуменно ребенок: тут, вокруг, или там, на сцене? «...Вариньке веселей было смотреть на ложи и люстру и особенно на соседку девочку и мальчика, чем на самый театр. Маленькие соседи тоже смотрели на них, а старшие все заставляли смотреть на танцовщиц. Но на танцовщиц смотреть было стыдно. Да и не там все обаяние театра. Головы, головы, головы! Наверху, внизу, везде люди. Точно настоящие».

В первых вариантах сцены в опере «Войны и мира» Толстой просто-напросто воспроизвел этот найденный в «Сказке» взгляд, отдав его Наташе. «Когда ребенком ее в первый раз привезли в театр, она думала, что самый театр не сбоку, на сцене, а прямо против, в рядах освещенных лож, где *все головы, головы*, и, хотя ее старались в этом разубедить, она, никому не сознаваясь, осталась при этом убеждении». В окончательном тексте Толстой перенес это из воспоминаний детства в настоящее, таким образом решив для себя сцену.

Толстой особенно выделяет мотив музыкальной «бури» тем, что это, в отличие от всего остального представления, — «смешно и хорошо». То же он выделяет в начале спектакля:

«...Девочка <танцовщица, за которую было стыдно> прыгала, вертелась, и другие прыгали и танцевали с ней, и ничего не было смешного. Правда, сзади девочки было сделано точно море и месяц, и это было *хорошо*». Только море и месяц было «хорошо» в спектакле.

Море и месяц, как и музыкальная «буря», — значимый мотив для Толстого.

«Тут ему представилась декорация петербургской оперы, представлявшей виллу ночью». Ему — Альберту из черновика 1957 г., описывающего «анданте бури». А далее: «*Луна бы была и море*. Я сижу на берегу с Еленой Миллер, и дети тут бегают...» Это видение Альберта — греза о счастье. Есть тут и дети, и море, и луна. Через четыре месяца, в окончательном тексте, автор убрал тему оперы из грез Альберта, но зато море и луна приобрели статус почти символа:

«На пороге залы Альберт увидел луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает, а луна не была наверху: белый крут в одном месте, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде — и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих».

В Наташиной опере от этого символического образа оставлена только дырка в декорациях: «...и была дыра в полотне, *изображавшая луну*». Но нет сомнения, что два эти образных знака — луна и вода «вместе и везде» и «дыра в полотне» — суть два полюса проявления одного лично-художественного

ственного мотива. Их объединяет эмоциональный контекст: тоска по любви и счастью. При первой ее проработке Толстой пишет сцену в театре как сцену ожидания, нетерпения счастья. «...При звуках этой прелестной, любимой ею музыки <Наташа> пришла в то взволнованное девичье состояние, когда все существо только ждет одного счастья». Толстой тут же зачеркивает последние слова — ему нужно отметить внезапное изменение всего самоощущения Наташи: «...она почувствовала, что все в ней вдруг перевернулось и она очень счастлива». Но сцена все более разрабатывается как внутренний конфликт, и Толстой вновь перечеркивает и исправляет: «Она почувствовала, что кроме той ее жизни с ожиданием, разочарованием есть совсем другая счастливая жизнь».

Последние слова — самоцитата. И для Альберта в 1857 г. эта же опера означала, что кроме сегодняшнего разочарования «*есть совсем, совсем другая счастливая жизнь*». Впечатление такое, что в «Альберте» перед нами — черновик тем Наташиной оперы. По мере доработки рассказа тема тоски по любви и счастью все крупнела и все более становилась в связь с луной и водой. «Альберт вместе с нею бросился в луну и воду», сказано в тексте печатном, «и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете, он обнял ее и почувствовал *невыносимое счастье*».

Луна и вода символизируют для Толстого некую тему счастья.

II

В сцене оперы в «Войне и мире» Толстой решает все будущее движение сюжета. Это точка перелома романной фабулы. Здесь происходит что-то неуловимое, что заставит Наташу Ростову почувствовать себя «страшно близкою» не любимому ею князю Андрею, а низменному и тупому Анатолу Курагину. Это произойдет тогда, когда она покорится театру. Перелом в романе происходит на фоне оперы.

Толстой пишет всю сцену как конфликт двух желаний любви и счастья. «Она, — сформулировал Толстой в черновике, — искала везде любви, но не той любви, заочной, к князю Андрею, наскучившей уже ей ожиданием... а новой, блестящей, светлой любви, такой же, *какой была эта увертюра*».

В окончательном тексте автор снял такое прямое объяснение, но еще более привязал к увертюре настроение Наташи, которой казалось, что «она сама сейчас же и сочиняла и исполняла эту увертюру». Ее руку, бессознательно сжимавшуюся в такт, «как будто она мяла что-то», видит на рампе читатель романа, пока звучит увертюра к опере. В черновике же на эти ее невольно сжимающиеся пальцы смотрит, улыбаясь, Курагин. Его улыбка и глаза пройдут через все редакции сцены.

«Анданте бури» как-то ассоциируется для Толстого с неудовлетворенной жадной *счастья сейчас*, немедленно, с нетерпением счастья. Сперва он поместил «бурю» из «Альберта» в увертюру; перерабатывая же сцену, решил завершить ею оперу, как было и в «Сказке о Вариньке».

В «Сказке» Толстой пытался застичнуть в образе саму изначальность счастья, что с первых шагов творчества и до конца жизни было связано для него со счастливостью детства. Такое исходное счастье проявляется в словоупотреблении «Сказки» в невинном, непосредственном *веселье*. «Очень было весело. Так было весело, как никогда не было весело».

Но смотреть театр детям не «весело», а стыдно. Театр — утрата непосредственности, чистоты жизни. Вариньке в театре становится мало своей

детской прелести, радости, своего восхищения «волшебным мальчиком» Сашей. Ей не терпится поскорей вырасти и делать, что пожелает. И «волшебный мальчик» дает ей волшебное средство: привязать на ночь волосок вокруг шеи. Толстой же дает волшебству осуществиться. Сказка для Вариньки — о том, как Варинька захотела быть большой и *отказалась* от этого желания, попав во взрослый мир, ко *взрослому* Саше. Счастье — детство, а мечта счастья взрослости обманная; там, во взрослости, стыдно, страшно душе ребенка. И Варинька проснулась.

Думается, что запись Толстого: «В театр с детьми. Они заснули» — обозначает не памятку о поездке с детьми и их сне в театре или карете, а программу рассказа, который превращается в сказку, осуществляющую желание, когда *дети заснули* — во сне, — и весь построен на несовместимости «театра» с «детьми». Толстой тут впервые испытал ту точку зрения, которая дает ему возможность выставить на обозрение притворство, *фальшь*. Это не остранение — делание вещи непривычной, странной, — а отстранение, освобождение от гипноза общеобязательного восприятия, обнажение вещи как она сама по себе *есть*. Это взгляд ребенка. Он не знает условностей игры: «А одна девочка без панталон в коротенькой юбочке стояла на самом кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху. Это было нехорошо, и детям стало жалко этой девочки» (неловко, стыдно за нее).

Взгляд Наташи Ростовой в начале оперы — это взгляд «наивного зрителя» — ребенка, — противопоставленный стадному восприятию зрительской толпы. Такой взгляд Толстым уже испытан. Но из сказки о Вариньке он переносит сюда не только саму точку зрения, но и все видение сцены. В «Сказке» тоже были «необыкновенно красивые» брат и сестра, мальчик Александр с длинными курчавыми, как и у Анатоля, волосами и девочка с открытыми плечами, которыми она, как и Элен в опере, поражает героиню. «И как хороши оба!» — это о Курагиных. «Такие хорошенькие, веселые» — это о «волшебных» брате и сестре «Сказки», где детское веселье — синоним непосредственного счастья. Добродушное веселье Анатоля и спокойная, однообразно-красивая улыбка Элен — их лейтмотивы в сцене оперы. Брат и сестра словно излучают доступность «счастья сейчас». Они вызывают на любовь. «Да, я влюбилась», — наивно признает Варинька. «Вот влюбиться можно!» — восторженно воскликнет Наташа.

Наташа в окончательном тексте уже лишена ребячьего умения потихоньку остаться при своем взгляде на мир, которое было у нее в черновике. Это, как ни странно, еще более смыкает структуру сцены в опере и сказке о Вариньке. В сказке было наивное желание скорее вырасти и выйти замуж за «волшебного мальчика», что волшебный волосок дал немедля осуществить. Словно по колдовству, изменяется все и для Наташи в театре. Глядя на головы, на оголенные плечи, на ровную сцену (Вариньке она не понравилась: «нехорошие простые доски, как в доме в деревне пол»), на машущих руками танцоров, она начинает приходить в состояние опьянения театром, в котором, она чувствовала, «нельзя было знать, что хорошо, что дурно, что разумно и что безумно». И невозможное и безумное становится возможным, запреты падают. Час назад по дороге в театр Наташа «сладостно и любовно вспоминала глаза князя Андрея, что-то отыскивающие в ней, его смех, улыбку, мужскую и вместе детскую». Уносит она из театра глаза и улыбку Анатоля Курагина. «Она прямо в глаза

заглянула ему, и его близость и уверенность, и добродушная ласковость улыбки *победили* ее. Она улыбнулась точно *так же, как и он*, глядя прямо в глаза ему. И опять она с *ужасом* чувствовала, что между ним и ею нет никакой преграды».

Автор приводит Наташу туда же, куда и Вариньку: к бегству из домашнего мирка детской чистоты. Волшебным образом выросшая Варинька (во сне) выскакивает из кровати и бежит «прямо туда, где жил Саша». Вот он тоже вырастает... Сказка в испуге обрывается, когда на лице мальчика проступают глаза и улыбка Курагина.

«Вдруг Саша стал растягиваться, растягиваться, расти, расти, так что кровать затрещала. Какие толстые сделались руки, ноги, усы стали выходить. Саша открыл глаза и посмотрел на Вариньку, но и *глаза и улыбка* Саши были такие странные» — можно прочесть и «страшные», отмечают тут издатели «Сказки».

«А, вот сюрприз,— сказал он, потягиваясь.

Вариньке стало вдруг *стыдно и страшно*. У Вариньки потемнело в глазах, она закричала и упала навзничь».

Кульминация сказки о том, как Варинька вдруг выросла большая,— глаза и улыбка мужчины и *ужас* этих особенных улыбки и взгляда. Глава о том, как потеряла душевную чистоту Наташа и как переломилась судьба и ее и князя Андрея, заканчивается ужасом победы улыбки и взгляда.

Вариньке хотелось, чтобы она «скоро», побыстрее стала большая, *не дожидаясь*. Ей хотелось любить и быть счастливой по-взрослому. Наташе тоже наскучило ожидание. В сцене оперы из «Войны и мира» не осталось авторского теплого юмора, любования ребенком, но речь идет о том же самом. То, что связывает сказку о Вариньке со сценой оперы,— изображение одного и того же душевного состояния: желание счастья скорее, сейчас. Для автора же эта тема воплощается в чем-то слышимом и видимом.

Испытание, которому автор подверг Варинькин мир детства, оказывается сном, наваждением. «Понемногу все прошло, она открыла глаза и увидала свою кровать, лампадку и няню, которая в платке стояла возле нее и крестила. Она сорвала волосок, перевернулась на другой бок и заснула».

Наташе такое возвращение заказано. «Ну пускай спит,— сказала Марья Дмитриевна», ее «нянька» в Москве. «Но Наташа не спала и остановившись открытыми глазами из бледного лица прямо смотрела перед собою».

Наташа, с того момента, как в театре она переняла взгляд Курагина, идет туда, куда звала ее увертюра. Автор сам срывает план Долохова и спасает ее от гибели, вмешавшись в естественный ход событий. В семи главах между оперой и похищением — постоянный контраст испуганного, удивленного, полудетского взгляда Наташи и блестящих особенным блеском глаз похитителей — Анатоля, Долохова, ямщика Балаги... После побега Наташа навсегда утратит этот свой прежний взгляд.

Толстой словно наказывает за что-то свою героиню. В сцене оперы что-то меняется в самом отношении автора к Наташе.

Толстой тщательно подводил Наташу к этой сцене. Он подготовил и читателя, и ее саму: тоска по уходящему миру, маета утекающей даром, ни для кого жизни. Она уже измучена ожиданием жениха, который словно нарочно откладывает приезд, она оскорблена и взвинчена приемом в доме Болконских. И вместе с тем, притягательна и полна жизни.

Так завязывается «узел всего романа» — слова Толстого. Наташино увлечение Курагиным есть «самое важное место всего романа — узел» (Т. 61. С. 180, 184). Здесь решается все будущее счастье главных героев.

Толстой наказывает Наташу Ростову тем и за то, что ее желание счастья себе, счастья сейчас обольстило ее. Это для него личная тема.

III

Еще в гл. IX ч. IV Наташа сидит мечтательно с гитарой, перебирая струны в басу и выделывая фразу из оперы, слышанной в Петербурге с князем Андреем. «Буря?» — робко спрашивает Соня. Тут уже ясно, что басовая бессвязная фраза из оперы для Толстого означает *воспоминание*: «Для посторонних слушателей у ней на гитаре выходило что-то, не имевшее никакого смысла, но *в ее воображении* из-за этих звуков воскресал целый ряд воспоминаний». И для самого Толстого опера, на которую он приводит Наташу, имеет силу воспоминания. Эта сила вызвала грезы Альберта, которым автор дал определение: «Это было действительность и воспоминание». Когда действительность и воспоминание слились, зазвучала тема счастья мотивом луны и воды: «Альберт вместе с нею бросился в луну и воду...» Через действительность воспоминания связалась в сознании автора опера Наташи Ростовской с образным строем финала «Альберта».

Кажется, мы можем знать, какое это воспоминание. В том же 1857 г. 29 марта (а 28-е число Толстой, родившийся 28 августа 1828 г., всегда особо замечал в своей жизни) Тургеневу написано, но *не отправлено* почему-то из Женевы письмо, которое рисует «чудную весеннюю лунную ночь» на озере в Швейцарии и по настроению созвучно финалу «Альберта». Разумеется, «Альберта» будущего, поскольку в «Альберте», который писался тогда, тем этих еще нет. Но они *будут внесены в него* при последующих переработках. Недаром в конспекте финала, который в принципе предвещает окончательный вариант, прямо указано: «*Швейцария, озеро...*»

В неотправленном письме к Тургеневу Толстой рассказывает, как, приехав в Женеву, он «целый вечер сидел один в номере, смотрел на лунную ночь, на озеро» — смотрел на луну и воду. «...Потом машинально открыл книгу, и эта книга Евангелие... Ну и я чувствую, что я ужасно счастлив до слез... и желаю Вам такого же, еще лучшего счастья».

И луну, и воду, и слезы счастья Толстой прочувствовал в женевской гостинице. И Евангелие, которое он читал по-французски той ночью, для него есть тогда не что иное, как «учение счастья». Переживание «невыносимого счастья» выражено в финале «Альберта». Там становится возможно прямо *войти* в луну и воду, и потому появляется «анданте бури» — мелодика «счастья сейчас». И финал «Альберта», и сказка о Вариньке, и сцена в опере суть для Толстого этапы решения некоего вопроса о счастье, сконцентрированного у него в образе луны и воды. В Наташиной опере, где вопрос разрешается, и разрешается отрицательно, от этого символа оставлена только «дыра в полотне».

Мы имеем дело здесь не с художественным приемом, а с каким-то внутренним представлением, определяющим поэтику.

Начало «психологической подготовки» отрицательного решения вопроса о счастье себе в сцене оперы — святки в последних главах IV части, словно залитых морозным месячным сиянием. На этот лунный свет неподвижно

смотрит Наташа, и в этом странном переменяющемся свете ее брат Николай вглядывается в Сою, вспоминая запах женой пробки, «смешанный с чувством поцелуя». Лунный свет на сверкающем снегу, переносимый в «волшебное царство» (!) — замерзшие луна и вода — образный ключ этих глав, изображающих поэтическую любовь Николая и начало тоски Наташи. «На небе было черно и скучно, на земле было *весело*».

Чувство Николая дискредитируется лишь вводным предложением: «Николай, грустный и серьезный... но, как ему *казалось*, страстно влюбленный». Но после встречи с княжной Марьей в Воронеже станет окончательно ясно, что любовь к Соне только показалась ему. «Мечтания о Соне имели в себе что-то *веселое*, игрушечное. Но думать о княжне Марье всегда было трудно и немного страшно». Это для Толстого примета настоящего, трудного, *своего* счастья.

В волшебном, зыбком, переменяющемся, ярко блестящем лунном свете толстовский герой теряет себя, обольщается приманкой счастья, точнее — его поэтическим представлением. Любовь его становится *страстной* любовью, счастье неотличимо от наслаждения, во всем появляется привкус чего-то «игрушечного», ненастоящего. В трактате «Что такое искусство» (1898) Толстой потом поставит «поэтичность» первой среди приемов создания подобию искусства. Собственно, те три чувства, которые в этом трактате он определит как главное содержание ложного искусства: чувство тоски утекающей жизни, чувство гордости и опозитизированное половое влечение (гл. IX) — эти три чувства в сцене оперы ведут Наташу. «Поэтичность», которую он с юности так остро воспринимал, задолго до трактата, как мы видим, стала врагом Толстого. «Лунный свет» он прямо называет в трактате в числе важнейших элементов поэтичного. В «Крейцеровой сонате» с поэтического катания на лодках по *воде* при *луне* начинается влюбление и трагедия Кознышева...

Поэтичная любовь и «невыносимое счастье» объятий в финале «Альберта» сопровождалась у автора иронией, но и теплотой. Однако при описании *той же* оперы в «Войне и мире» такая жажда счастья и такая «поэтичная», навеянная искусством любовь увидена уже как блестяще-подложная, в последней глубине своей фальшивая и ведущая к предательству самого себя, *своего* истинного счастья. В опере Толстой не просто обличает фальшь или условность, но отрекается от чего-то, ему самому глубоко присущего. От того напряжение этой узловой сцены.

В театре, в опере видел «поврежденный» скрипач Альберт «аристократическую даму». Она сидела в ложе бенеуара, положив руки на рампку (жест Наташи), прическа у нее была «вот этак», показывает бедный Альберт «ту, которую он любил» и которая явится ему в грезах счастья: «на полной белой шее была нитка жемчугу, и прелестные руки были обнажены выше локтя». А вот описание Элен в опере: «В соседний *бенеуар* вошла высокая, красивая дама с огромною *косой* и очень оголенными, *белыми, полными* плечами и *шеей*, на которой была двойная нитка больших *жемчугов*...» Остается добавить, что как дама Альберта говорила с каким-то генералом, так и Элен «была занята разговором с каким-то генералом». Поэтическая женщина-мечта времен «Альберта» превратилась в «Войне и мире» в Элен Курагину!

Поэзии, поэтическому в жизни Толстой во времена «Альберта» *поклоняется*. Счастье в повести — поэтическое счастье. Превратив «даму-мечту» в Элен, Толстой что-то в самом себе отвергает, что-то, породившее

преклонение перед «поэтическим» и связанное со швейцарским мотивом луны и воды. Автор отдает Наташе соблазн «волшебного» счастья, узнавая в нем желание счастья *себе*, и ведет это желание по его пути до конца. В Наташе изживается ложное счастье.

Буря есть в опере, но моря для Наташи уже нет. «Дыра в полотне» оставлена как авторская метка любовной жажды, прельщения поэтического счастья, поклонения *не своему* счастью. Можно сказать, что Толстой наказывает Наташу вместо себя самого.

Но луна (над морем) сделана и в декорациях московского спектакля для Вариньки, а там — «это было хорошо». Этот образ связан для Толстого не только с «поэтичностью» и волшебством прельщения — но и, напротив, с некой изначальностью и простотой, как безыскусственность детского восприятия. Образ этот не однозначен.

Все было бы просто, если б Толстой решал, например, образ Анатоля Курагина только в тех интонациях мужской пошлости, что и вдруг выросшего Сашу: «А, вот сюрприз,— сказал он, потягиваясь». Верно, характеристики Анатоля крайне пренебрежительны, тон автора по отношению к нему почти всегда издевательский. Но — почти. Ирония пропадает в сцене оперы. Толстовский постоянный эпитет там? — *Ласковый* взгляд, *нежная* улыбка. Автор обращается здесь с Анатодем серьезно, внимательно, почти любовно. «Он говорил смело и просто... у него была самая наивная, веселая и добродушная улыбка». Конечно, таков он в глазах Наташи. Но вот Анатолий уже глазами автора, у Долохова перед похищением: «Анатолий в кабинете лежал, облокотившись на руку, на диване, задумчиво улыбался и что-то нежно про себя шептал». Нужно всматриваться со специфической авторской любовью к герою, чтобы так увидеть его.

Чтобы объяснить эту любовь, стоит проследить еще один мотив в произведениях Толстого. Возможно, улыбка и взгляд Анатоля найдут близнецов.

IV

Искушение наслаждением и счастьем — узловой момент сюжета «Отца Сергия». Соблазн мирского счастья не дает покоя о. Сергию и на молитве. Всё его духовное благо кажется ему сомнительным, обманчивым. Только словно «шоры» выдвинув перед глазами, удастся отогнать сомнение и соблазн. А в этот самый момент в 10 верстах от его кельи «красавица, богачка и чудачка» Маковкина заключает пари, что останется ночевать у интересного отшельника. Скоро она войдет к нему, словно, как подумается Сергию, сам дьявол, принявший «вид женщины».

Но как любовно описывает автор эту эксцентричную скучающую даму, пришедшую прельщать отшельника! «С милым, милым добрым испуганным лицом», с голосом «нежным, робким и милым», веселым и добрым и непринужденным смехом и никогда не виденными, но тем не менее родными глазами. Это женщина, сулящая счастье в этом мире.

Сани искушительницы приближаются к келье, когда отцу Сергию, закончившему молитву, удалось возратить прежнее состояние духа. И он радостно умиленным заснул. «В легком сне ему казалось, что он слышал колокольчики. Он не знал, наяву ли это было или во сне». Из этого сна пробуждает его ее стук. Вот так, словно в сонном видении, подходит женщина-«наваждение» к окну о. Сергия. Сейчас глаза их встретятся — и узнают друг друга.

Но и стук этот в дверь и в окно, и всю эту сцену наваждения читатель Толстого уже видел когда-то. Она вплоть до деталей описана в «Воскресении». Та же ночь ранней весной, та же тишина, нарушаемая лишь звуками равномерной капли или тонким звоном ломающегося льда, тот же распространяющийся от тающего снега белый теплый туман, наполняющий воздух, лужицы по оледеневшему снегу, такие же два человека смотрят в глаза друг другу, по обе стороны окна, то же влечение между ними. Только раньше, в той, другой сцене, Катюша Маслова задумчиво сидела в девичьей у стола с лампой и глядела перед собой, то улыбаясь, то укоризненно качая на саму себя головой, теперь же отец Сергей в келье, едва освещенной лампадой, на коленях читает псалом, помогающий от наваждения, но невольно напрягает слух, чтобы расслышать шаги. Прежде в тяжелом тумане, где через стекло светился «огромный, кажущийся огромным свет от лампы», подходил к окну молодой офицер, «попадая несколько раз ногой в лужу», а здесь Маковкина, сразу смеющимся и плачущим голосом, оступаясь в лужу, капризно требует впустить ее. После она тоже будет сидеть, «задумчиво глядя перед собой» и думая о нем. Задыхаясь, Нехлюдов стукнул в окно, Катюша «вздрыгнула всем телом, и ужас изобразился на ее лице. Потом вскочила, подошла к окну и придвинула свое лицо к стеклу. Выражение ужаса не оставило ее лица и тогда, когда, приложив обе ладони, *как шоры*, к глазам, *она узнала его*».

«Он приложил лицо к стеклу, — читаем мы в «Отце Сергии». — Лампадка отсвечивала и светилась везде в стекле. Он приставил ладони к обим сторонам лица и огляделся. Туман, мга, дерево, а вот направо. Она... Глаза их *встретились и узнали друг друга*».

Захлопнулся крючок девичьей, и скоро снова щелкнул крючок, впустив Нехлюдова в Катюшину комнату. — Отец Сергей стал откидывать крючок, когда она ногой попала в *лужу*, «натекшую у порога», и вскрикнула. «Руки его дрожали, и он никак не мог поднять натянутый дверью крючок».

Год разделяет написание этих сцен (XVII гл. «Воскресения» — 1890, V гл. «Отца Сергия» — 1891). Действие в «Воскресении» приурочено к Пасхе, в «Отце Сергии» это масленица, т. е. полтора месяцами раньше. Но настрой и общее образное видение здесь настолько близки, что Толстой незаметно, наверное, для самого себя меняет обрамление сцены: в начале ее, когда только отправлялась на тройках подвыпившая компания с Маковкиной, «погода была прекрасная», ровная, «*масленая*» дорога убежала из-под полозьев; когда же она подходила к келье, видение ночи объединилось с ночью Нехлюдова — и «на дворе была *мга, туман, съедавший снег*». Капли с крыши падали в кадушку, поставленную под угол. «Было тихо, тихо».

Этой звенящей в тишине капли откликается в «Воскресении» таинственный звон и шуршание ломающихся льдин внизу на реке: «Все же кругом, кроме реки, было совершенно *тихо*». Река, в том месте «Отца Сергия» не названная, присутствовала все же в видении Толстого. Позже он упомянет о соловьях «внизу в кустах у реки», т. е. в его преставлении келья Сергия — Касатского тоже на круче близ реки.

Образ мучительной «борьбы животного человека с духовным», созданный в «Воскресении», Толстой через год словно конспективно напомнил себе в «Отце Сергии». Но, напомнив его себе, кардинально изменил исход сцены.

«Туман стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное». Так угрожающе заканчивается ночь в «Воскресении». Вглядываясь в этот чернеющий

туман (который ему после напомнят глаза Масловой), Нехлюдов пытается понять: «Что же это: *большое счастье или большое несчастье* случилось со мной?» — и не понимает. «Этот страшный животный человек теперь властвовал один в его душе». Сергей же отсек от себя вместе с пальцем всякое влечение. И об ином исходе сцены говорят его глаза, «светящиеся тихим, радостным светом».

Вряд ли случайно, что эта интонация перекликается с «тихой, трогательной радостью» швейцарского письма Тургеневу.

Почему же одна и та же картина, имеющая одно образное ядро, находит столь разное разрешение?

Чисто «животного человека» Толстой воплотил задолго до того, как подобная терминология сложилась у него. Анатолию Курагину, несмотря на все увещевания Пьера (которому так и не удалось стереть с его лица робкую и подлую улыбку), никогда не дано понять, что кроме его удовольствия есть счастье других людей. Да и Нехлюдова ведет пьянящая жажда не пропустить свое счастье, властный голос, говоривший: «Смотри, пропустишь свое наслаждение». С той же мыслью передергивает плечами Маковкина в келье: «Что же, я так просижу тут одна? Что за вздор! Не хочу я. Сейчас позову его». Мы видели, как нетерпение счастья завладевает и Наташей в театре. «Ужас», охватывающий и Наташу, и Вариньку, и Катюшу, ужас падения преград, есть ужас перед победой «животного человека».

Знаменательно, что у Маковкиной и о. Сергия этот ужас не появляется. И Сергей, отсекающий палец, чтоб спастись от искушения, первые же слова говорит не о *себе*, но — о ней, ему «милой сестре» («милая» — постоянный эпитет Маковкиной), готовой осквернить свою душу... А когда животный человек побежден — он побежден в них обоих.

V

Образность общей сцены «Воскресения» и «Отца Сергия» восходит к воспоминанию молодости Толстого.

Впервые в творчестве Толстого эта сцена появляется за 30 лет до «Воскресения». Действие перенесено в казачью станицу.

В гл. XXXII «Казачков» не капель и обледеневший снег, а самый жар лета, но все та же «месячная туманная ночь», в которую молодой офицер — тогда Оленин — слушает под окном дыхание женщины и стук собственного сердца. Слова эти: «слушая стук своего сердца» — повторены как в «Казачках», так и в «Воскресении». Словно опознавательные знаки расставлены тишина, туман, месячная мгла, окно, щекотка, легкий стук в пред-рассветные часы, скрип половиц, скрип двери, «босые, осторожные шаги». Переданы и равномерные таинственные ночные звуки в тишине, и, как и в «Воскресении», сопение движущихся, живых во тьме глыб, «месячная мгла» («мгла» в «Отце Сергии», туман — в «Воскресении»). Образную перекличку эту на пространстве десятилетий объяснить ничем нельзя, кроме как каким-то изначальным видением, образом-воспоминанием, которое хранит в себе Толстой.

Думаю, что зерно воспоминания ближе все-таки к сцене в усадьбе в «Воскресении», чем к много раньше написанной сцене в станице, и вот почему.

Среди вариантов III тома «Войны и мира» есть проходной эпизод. Пьер встречается в занятой французами Москве женщину, которая воскресила в нем «одно из лучших воспоминаний его молодости». Тогда она была 16-летней горничной Аксьюшей, и ее смеющиеся черные глаза, влюбленность в нее барина, само ее положение при двух старых княжнах определенно напоминают Катюшу, 16-летнейю полугорничную, полувоспитанницу двух старых тетюшек Нехлюдова. За этим женским абрисом скрывается одно из воспоминаний молодости Толстого времен его жизни с тетюшками Юшковой и Ергольской. При первом описании Аксьюши Толстой рассказывает: «Пьер один раз провел всю ночь (*это было весной*) под окном ее комнаты...» «...Войдя потихоньку в комнату Аксьюши, <Пьер> бросился к ней и, обнимая ее, стал уверять в своей любви». Далее Толстой развивает эпизод так, как нужно ему в этом месте; и сцена получает еще одну концовку в соответствии с благородным характером Пьера. Но источник ее — тот же, что и сцены в «Воскресении». Образы Аксьюши и Катюши имеют один прототип (Гаша, горничная Т. А. Ергольской).

Этот образ-воспоминание был вызван сюжетом «Казаков», в чьей основе тоже реальные воспоминания, и Толстой слил его с ними, придав ему общий колорит тоски — мучительной тоски по счастью. Еще через 6 лет он пытался приспособить его к «Войне и миру», а еще более чем через 20 лет он занял важнейшее место в «Воскресении» и в «Отце Сергии».

Одно и то же образное видение лежит в основе и «театральных» сцен Альберта—Вариньки—Наташи и описаний ночного томления Оленина—Нехлюдова—Касатского. Этот образ-воспоминание выражает для Толстого жажду счастья, но одновременно связан с ощущением падения всех преград; его пронизывает тот самый взгляд, уничтожающий преграды, и вместе с тем чувство ужаса перед чем-то неминуемым, вытекающим из этой отмены запретов.

В зародыше, «зерне» этого видения — мифологема луны и воды.

Мотив «луны и воды», будь то полная луна швейцарской «тихой, трогательной радости» или ущербный месяц, освещающий «что-то черное и страшное», будь вода эта Женевским озером, театральным морем, Тереком или рекой с ломающимся льдом — какой-то тайный ход ассоциаций накрепко соединяет два ряда сцен в единую тему. Две эти линии — линия «анданте бури» и линия ночного томления — в толстовском мире замкнуты, сопряжены.

Попытаюсь показать, где впервые появляется эта тема в ее полноте в художественном мире Толстого.

«В полнолуние я часто целые ночи напролет проводил», — рассказывает герой «Юности» (гл. XXXII), — «...вглядываясь в свет и тени, вслушиваясь в тишину и звуки, мечтая... о поэтическом, сладострастном счастье, которое мне тогда казалось высшим счастьем в жизни, и тоскуя о том, что мне до сих пор дано было только воображать его».

Тема явилась здесь во всех своих эмоциональных компонентах. Луна приводит мечтания о счастье — том счастье, которое Толстой потом отринет.

Но вот — против лунного неба замерцала вода. Не озеро, но «спокойный, пышный, равномерно, как звук, возраставший блеск пруда».

Доходящее до символизма представление «луны и воды» здесь просто, естественно сочетается с образом ночной тоски и ожидания, который Толстой, с перерывом в четверть века, в «Казаках» и «Воскресении»

повторил. Линии сочленены в своем истоке. «При каждом звуке *босых шагов* <ср. «Казаки»>, кашле, вздохе, толчке окошка <те же звуки слышат и Оленин и Нехлюдов> я вскакивал с постели...» — и в следующий миг мы видим Иртеньева слушающим *под окном*, не переводя дыхание, ночные звуки дома. Когда все замолкает, он, робко выглядывая в темноте белую фигуру женщины, погружается в мечтания *«о любви и счастье»*.

«Но луна все выше, выше, светлее и светлее стояла на небе, пышный блеск пруда, равномерно усиливающийся, как звук, становился яснее и яснее, тени становились чернее и чернее, свет прозрачнее и прозрачнее, и, вглядываясь и вслушиваясь во все это, что-то говорило мне, что и она, с обнаженными руками и пылками объятиями, еще далеко, далеко *не все счастье*, что и любовь к ней далеко, далеко *еще не все благо*, и чем больше я смотрел на высокий, полный месяц, тем *истинная* красота и благо казались мне выше и выше, чище и чище, и ближе и ближе к Нему, к источнику всего прекрасного и благого, и слезы какой-то неудовлетворенной, но волнующей радости навертывались мне на глаза».

Это программный пассаж. Образ луны и воды *вместе* оказывается куда глубже, чем обозначение прельщения счастьем. Этот образ во всей своей цельности сразу явился Толстому и сразу же связался с темой *своего счастья*. в 1856 г. в «Юности» «поэтическое счастье» еще не отвергается, но уже недостаточно, уже противопоставлено истинной красоте и истинному благу. Потом, в «Казаках», Толстой попытается оправдать это счастье его безусловностью, естественностью. Три ночи проведя под окном Марьяны, Оленин вдруг «написал письмо, но не послал его, потому что никто все-таки бы не понял того, что он хотел сказать, да и незачем кому бы то ни было понимать это, кроме самого Оленина». Как и письмо Толстого, ранее не отправленное Тургеневу из Женева, это письмо самому себе посвящено отвержению всего лживого и наносного — во имя счастья. Счастье истинно, когда оно естественно вытекает из стремления «всего существа». «Я живу не сам по себе,— пишет Оленин,— но есть что-то сильнее меня, руководящее мною». В «Казаках» это было гармоничностью, цельностью, безыскусственностью естества природной жизни. Но позднее за этим отвержением всех условностей и преград проглянул для Толстого «животный человек».

Для автора «Войны и мира» поэтическому счастью, как и естественному счастью, как и любому счастью *себе*, противостоит уже тяжелое, страшное даже, выстраданное, но истинное *свое* счастье. Это и есть противопоставление любви Николая Ростова к Соне — любви к княжне Марье и, с другой стороны, любви Наташи Ростовской к князю Андрею — увлечению Анатоле. Все родственные отношения Ростовых, Болконских и Курагиных в данном контексте существенны, ведь таково же противопоставление влюбленности Пьера в Элен его любви к Наташе. Детский, наивный, неиспорченный взгляд, найденный в спектакле, Вариньки — то, чем автор проверял возбужденную жажду ощущений и неестественное смещение добра и зла в мире театра. Но уже и тогда он чувствовал, что мир детства не устоит, не охранит, и только спасался там. Есть какая-то непобедимая власть очарования, притягивающая тайна в этой прелести разрушения преград, в страстных, любимых, ласковых глазах, в требовании любви. Волшебство этого странного мира непоправимо разрушает в душе детское неведение и незамутненность, но надо пройти через это. Анатолий Курагин менее всего

похож на рокового человека; автор *сам* как будто насильно заставляет Наташу пережить ужас взросления и потери душевной чистоты.

За сценой оперы в «Войне и мире» — то же зерно воспоминания, что породило и эпизод Пьера с Аксьюшей, и ночь ущербной луны «Воскресения». В этом образе Толстой видит не только светлую луну и воду «Юности», Женевского озера, но и черную луну и воду наваждения. Но от того же воспоминания — что-то наивное, нежное едва заметно проглянуло в улыбке Анатоля.

Эту «мужскую Магдалину» — Анатоля автор почти любит, стоит тому прикоснуться к луне и воде. В нежном лепете и задумчивой улыбке Анатоля есть тайна, родственная тайне толстовских женщин, причастных своевольной любви. Так автор увидел Катюшу Маслову, задумчиво улыбающуюся на себя. Так на секунду увидена Маковкина в келье о. Сергия. Вслушайтесь хотя бы в фонетику этой цепочки имен: Анатолий Курагин, Анна Каренина, Агния Маковкина, Аксьюша, Катюша Маслова, Марьяна, Мэри Короткова (изменившая невеста Касатского), его соблазнительница «расслабленная» Марья, улыбнувшаяся все той же улыбкою... Этот ряд сцепляет звучание, что-то говорящее автору.

«Блестящие глаза» Анатоля — один из лейтмотивов глав похищения. В них, конечно, блеск чувственности, животного незнания преград. И в черных косящих глазах арестантки Масловой, зачерпнувших того «черного и страшного», Нехлюдов с ужасом замечает (ч. 1, гл. XI) характерный «нехороший блеск» — блеск разврата. Но в этих глазах для него — всегда и какая-то тайна. Ведь это ее, Катюши, «косой таинственный взгляд» (ч. III, гл. XXV), это ее милое, пусть и оскверненное теперь лицо. «Воскресение» не морализаторская притча о покаянии, никакого «воскресения» Нехлюдова не произошло бы, не будь Катюша для него *любимая* — и потерянная — женщина. И своей «красавицей А.», как он для себя называл другую блудницу, Маковкину, Толстой любит, явно с любовью приводит ее сонным видением к келье Касатского, чтобы она «воскресла». И они, сразу душевно узнавшие друг друга глазами, в глазах друг друга — «прекрасны». Судя по имени в постриге (Агния), имя «красавицы А.» было, как у более ранней толстовской «Магдалины», Анна. Анну Каренину Толстой, демиург художественного мира, карает, но прежде — любит. Кстати, в глазах Анны тоже, и опять в бенеуаре театра, другой мужчина, Вронский, поймал манящий блеск, и это сияние глаз связано для него с таинственностью ее красоты и его прежнего чувства к ней. Тайна присутствует во всех этих образах. И — тайное любованье.

Есть тема счастья, проходящая через все творчество Толстого, которая есть его *личная* тема, сопряженная с тайной женственности и любви и вырастающая из зерна воспоминания. В первых же строках первого же написанного Толстым самостоятельного сочинения он признается: «С тех пор, как я помню свою жизнь, я всегда находил в себе какую-то *силу счастья*, какое-то стремление, которое не удовлетворялось...» (Т. 1. С. 226). Толстой очень рано понял о своей душе: «Достижение счастья... есть ход развития ее» (1852). Вопрос о счастье — одна из коренных проблем Толстого, проблема, которая мучает его и душевно, и в мысли, и в образе.

Толстой в сцене оперы не просто вскружил Наташе голову неестественностью театрального действия, бесстыдством полуобнаженного тела и лег-

костью падения запретов. Он заставил ее прикоснуться к тайне счастья, как он сам ее переживал, заглянуть в глубины возникновения человеческого влечения и любви.

VI

Нехлюдов возвращается в Паново, на место своего преступления, чтобы сделать то, что он считает должным — отдать землю крестьянам (ч. 2, гл. VIII). Он чувствует радость и ясность, потому что не думает о том, что для него самого хорошо и что нужно себе. Прежде, в ту страшную ночь, молодой Нехлюдов сам не знал, что это, большое счастье или несчастье, случилось с ним. Сейчас к нему вернулось самоощущение детской незамутненности. *Эта* ночь у того же дома — «была для него радостная, счастливая ночь».

И сразу же Толстой ставит: «Светлый месяц, почти полный, вышел из-за сарая, и через двор легли черные тени, и заблестело железо на крыше разрушающегося дома».

Тут не столько тема своего счастья, сколько тема своего *блага*. Но видим мы знакомый образ: лунный свет и его отблеск от сверкающей поверхности. Это то же представление, разве что мерцание воды заменено на тусклый блеск железа.

В этом образе присутствуют все те же самые зрительные впечатления. Это почти тот же самый образный символ. В нем нет только одного: тайны.

Нехлюдов в этой главе далеко не все понимает, но все ему *уясняется* — то, что нужно знать ему, «было совсем ясно и несомненно». Может, оттого Толстой глядит тут слегка иронично на своего героя. Нехлюдов не вопрошает, а получает ответы, в этой сцене уяснения все и художественно ясно, ясно и в авторском самоощущении. Переживание тайны лишнее в этой главе.

Но в толстовском мифе луны и воды стремление к счастью соединено с ощущением тайны. Об этом сочетании еще на пороге своей творческой деятельности Толстой произнес предчувствуемую «в глубине» себя мысль: влечение человека к счастью «есть единственный путь к постижению *тайн жизни*» (Т. 46. С. 167).

Лунный свет сам по себе сопряжен с чувством сладкого или томительного одиночества и с чувством преддверия тайны. Тут намек на непостижимость мира и надчеловечность мироздания. Толстой подытожил свое религиозное переживание лунной ночи в финале главы «Юности» о луне и воде.

«И все я был один, и все мне казалось, что *таинственно* величавая природа, притягивающий к себе светлый круг месяца, остановившийся зачем-то на одном высоком неопределенном месте бледно-голубого неба и вместе стоящий *везде* и как будто наполняющий собой все необъятное пространство, и я, ничтожный червяк, уже оскверненный всеми мелкими, бедными людскими страстями, но со всей необъятной могучей *силой воображения и любви*, — мне все казалось в эти минуты, что как будто природа, и луна, и я, мы были одно и то же».

Для Толстого, как видите, это опыт таинственного величия мира, необъятного пространства, наполненного светлым кругом света, слитности с этим кругом и светом, и духовного присутствия, перед которым ничтожны человеческие страсти. Но цельный миф луны и воды несет в себе для Толстого не только тайну счастья, не только тайну мира и творения, но и тайну творчества.

«Безумной ночью» 18 июня 1863 г. Толстой записал: «Нынче луна подняла меня кверху, но как — этого никто не знает...» Луна неведомо как подняла его в ту ночь из ненавистной пошлости и суетливой праздности быта, и он обещает себе: «Завтра пишу». *Так завязалась работа над «Войной и миром».*

Переживание лунной ночи лежит у истоков «Войны и мира». Этот «притягивающий к себе светлый круг месяца», для Толстого образ духовного притяжения, имеет силу поднимать от земли и высвобождать его творческую энергию. Лунная ночь у Женевского озера тоже переживалась им как *очищение* от праздности и пошлости — в том и счастье — и толчок к творчеству. Счастье возрождения, жажда любви и творчество соединены у Толстого и ассоциируются с поднимающей кверху силой луны. Собственно, мечтания «Юности» исполнились в «Войне и мире», «прелестной ночью» в Отрадном при полной луне, зовущей Наташу «натужиться и полететь» вверх от земли. Лунный свет, победно ворвавшийся в комнату князя Андрея, играет главную роль в пейзаже («Нет, ты посмотри, что за луна!»), но Толстому при этом свете видна и «какая-то блестящая росой крыша» за черными деревьями. В противоположность Нехлюдову такой же радостной ночью князь Андрей «не в силах уяснить себе свое состояние». Он слушает у *окна* восторг полноты жизни этой девочки, боясь пошевелиться, «шуршанье ее платья и даже дыханье» — и молодые мысли и надежды вдруг снова поднялись в душе его. Это — нашедшая наконец свое положительное разрешение тема ночного томления по любви и счастью. Здесь оно завершается «весенним чувством радости и обновления». Луна той ночи стала одной из «лучших минут его жизни». Каков же душевный результат обновления князя Андрея? «...Надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась...»

Миф Толстого о луне о воде (даже когда «вода» присутствует лишь подспудно или намеком) есть *творческий* миф. Как и «сила счастья», жажда любви есть у Толстого творческая сила. Из ничтожества людских страстей луна поднимает, как в «Юности», «всей необъятной могучей силой *воображения и любви*». Воображение и любовь объединены в переживании луны над водой. Они — краеугольные камни творческой способности в Толстом. На способности притяжения любовью и даруемой этой способностью силе постигновения другой души основывается творческая мощь Толстого.

Стремление к проникновению в тайну счастья, в глубинные душевные основы притяжения любви, в загадку жизни другой души — все это увязано в Толстом. Сущность его творческого воображения — проникновение в душевную жизнь; воображение у него — оборотная сторона любви.

Хочется высказать одно предположение. Откуда такая изначальность, такая порождающая сила мифологемы луны и воды? Что-то помимо силы воспоминания коренится в самом этом образе.

Можно понять, что для Толстого в этом видении луна не столько источник света, сколько намек на присутствие света, идущего отовсюду, «наполняющего все необъятное пространство». Непременное упоминание отражающей поверхности (воды, крыши) указывает на встречное течение света, на необходимость луне и воде быть «вместе и везде», как в «Альберте». В этом смысле, как четко выражает Толстой, луна и вода не вверху и внизу, «как обыкновенно бывает», а *везде*, заполняют странным своим светом все пространство и пронизывают все. Слово в мире только бездонное небо, бездна тьмы в круте земли, вода, озаренная сиянием,

мерцающим прямо над нею, и льющийся ниоткуда и везде, не имеющий источника, прозрачный свет на воду, свет, как будто еще не отделенный от тьмы.

Мне кажется, что этот образ несет намек на изначальность творения, на первый день мироздания. В нем переживание тайны цельности, единства, слиянности мира.

Это мощное и во всех произведениях у Толстого единое образопорождающее видение. Это образ мира, как будто ожидающего речения: «хорошо». Такое Божественное узрение мира Толстой с юности и до последних лет определял понятием «блага»: то, что «хорошо» в глазах Бога. Вопрос о счастье есть для него *личное* приложение вопроса блага. Поиск «блага» — пожалуй, квинтэссенция всей его эволюции (см. «Юность» выше). Переживание «луны и воды» как таинственного необъятного сотворенного мира, на который смотрит Бог, — вот религиозный смысл этого видения для Толстого. Прибавлю еще одно. Толстой всю жизнь стремился найти *истинный* взгляд на вещи — не ложный, не человечески пристрастный, а как бы «глазами Бога». Чувствуя себя единым с миром, залитым лунным сиянием, и творчески переживая этот образ, Толстой словно обретал возможность увидеть свой мир с точки зрения истины и блага. Потому разрушение лжи и фальши, как в сценах театра, так связано с темой луны и воды.

Но луна как таковая, «светило меньшее для управления ночью», правит в мире теней, призраков, иллюзий, образов. Этот прозрачный зыбкий свет, отраженный мерцающей поверхностью, порождает особый иллюзорный мир. Все толстовские описания луны и воды не обходятся без черных, резко лежащихся теней, без чего-то мерещащегося, без мечтаний, воображения призрачных образов. Что-то есть причастное самим началам художественности в этом нарастающем, как звук, впечатлении лунного света и воды. Тут соединены тайна мира и творения, тяга к любви и счастью и побудительная сила воображения.

Творчество для Толстого — создание равноправной реальности, своего собственного «космоса», проецирующего его внутреннюю жизнь и вовлекающего душевное участие других людей, дающего им жить его жизнью. Так подытожил свое счастье обновления князь Андрей: «...чтобы все они жили со мной вместе!» Художественная деятельность Толстого — путь видения «блага», т. е. способ узрения мира в качестве «Творца». Стремление же к счастью у него непосредственный *мотив* к творчеству. Его Толстой вкладывает движущим принципом своего космоса. Это главное побуждение героев Толстого. Это стержень толстовского мира, вокруг которого все выстраивается, это его загадка, для разрешения которой он и творится. В этом смысле творчество есть у Толстого «выход» его личной душевной жизни.

Творческое самоосуществление у Толстого — работа воображения и любви. Его сила воображения созидает свой космос на началах любви, проникающей его насквозь. Это то, *чем* он создается, это закон этого мира, определяющий в первую очередь отношение творца к его созданию, образам. Его лица получают бытие по законам любви, и в них вложено возбуждающим мотивом стремление к счастью. Это есть то, что живит толстовский мир, делая его живой, действенной, душевно насыщенной реальностью.

ЯКОВ ГИН
(29 мая 1958 — 18 февраля 1991)

18 февраля 1991 г. покончил с собой филолог, специалист по лингвистической поэтике Яков Иосифович Гин. Нам не известны причины его трагического решения, но можно с уверенностью сказать, что они не были связаны с какими бы то ни было творческими неудачами. Наоборот, Я. И. Гин находился в расцвете своей научной деятельности.

Она началась уже на первом курсе Петрозаводского университета работой «О теории поэтического языка А. А. Потемнина» (1975). Лингвистическая поэтика и стала основной областью его исследований. Понятие «грамматика поэзии» конкретизировалось для него в изучении поэтической функции грамматических категорий. Он успел подробно разработать поэтику *рода*: от первой своей печатной работы, появившейся еще в студенческие годы (см.: Библиографию. № 1) до кандидатской диссертации, защищенной им в 1985 г. в Ленинградском университете (№ 7).

За категорией рода наступила очередь поэтики *лица*. Мы надеемся, что соответствующий раздел был подробно разработан Я. И. Гином в его неоконченной монографии «Проблема поэтики грамматических категорий». В печати же эта тема отражена лишь в виде кратких тезисов (№ 12, 15, 20), поэтому позволим себе привести несколько выдержек из писем Я. И. Гина:

«Я думаю сейчас о поэтике категории лица, в частности — о переключениях лиц в стихотворных текстах (и в фольклоре, и в литературе). Может быть, нас путает терминология? Может быть, эта французская калька *точка зрения* неприменима к лирике? Кажется, лучше было бы говорить «пятно (континуум) зрения», а «перескоки лиц» оказываются тогда следствием попыток передать эту лирическую континуальность дискретной — по своей сути — грамматической категорией. Это явление разбирал Медриш (в фольклоре) и недавно Ковтунова, но первый — с точки зрения жанра, а вторая — с точки зрения синтаксиса текста. Мне же важно найти объяснение в плане поэтики грамматических категорий. Я в диссертации писал, что при олицетворении грамматическая категория одушевленности обнаруживает *пределы* своих эстетических потенций (и я был очень рад, что О. Г. Ревзина это соображение в отзыве поддержала). Так, может, и лицо здесь «выдыхается»...» (*Письмо к Г. А. Левинтону от 3 октября 1986 г.*).

«Я же сейчас решил рассмотреть переключение лица в лирике и вообще соотношение лиц на материале XIX—XX вв.; сейчас уже расписал Заболоцкого и Мандельштама. Хочу в дальнейшем сравнить с фольклорной лирикой (с Соболевским), а также — с функцией лиц в заговорах, загадках и пословицах. Важно, что в загадках есть запрет на 2-е лицо (загадываемый предмет — 1-е или

3-е лицо); в пословицах исключительно редко 1-е лицо. Несколько лет назад я делал в Петрозаводске докладик о коммуникативном различии пословиц и загадок. Г. Пермяков неправ, считая, что первые — диалог, а вторые — диалог. Я вспомнил С. Карцевского, который выводил паратаксис из «присоединительного диалога», а гипотаксис — из вопросно-ответного диалога. Так вот, загадка есть второй тип диалога, а пословица, видимо, изначально представляет собой 2-ю реплику 1-го типа диалога». (*Письмо к нему же от 20 января 1987 г.*).

Разумеется, круг его научных интересов этим не ограничивался. Я. И. Гин занимался и рядом других частных лингвопоэтических проблем, и общими теоретическими вопросами, которым посвящен написанный им спецкурс «О лингвопоэтическом факте и лингвопоэтическом комментарии»¹.

Хотелось бы обратить внимание на особенности научной судьбы Я. И. Гина. Он многое успел сделать, и многое осталось незавершенным. Нельзя сказать, чтобы Яков Гин находился в научной изоляции. Он жил, учился и работал в Петрозаводске — городе, который с филологической точки зрения никак нельзя назвать провинциальным. Он вырос в филологической среде (его мать, С. М. Лойтер, — фольклористка, отец И. М. Гин — литературовед и критик, дядя М. М. Гин — некрасовед); большое влияние на него оказал П. А. Руднев. Он участвовал во многих конференциях в Москве, Тарту, Таллинне и т. д.². И в то же время среди ученых его направления у него, кажется, совсем не было сверстников. Он погал как бы в зазор между поколениями. Может быть, именно поэтому такую роль в его научной жизни играла переписка (в постскриптуме мы приводим еще один образец его письма).

Именно для таких одиночек особенно велика опасность забвения, опасность, что их работа, рассеянная по малодоступным провинциальным изданиям, останется незамеченной. Этому мы и хотим воспрепятствовать, пытаясь привлечь внимание научной общественности к творчеству и судьбе Я. И. Гина.

*А. Ф. Белоусов
Г. А. Левинтон
А. Л. Основат
Р. Д. Тименчик*

PS. Из письма Я. И. Гина Е. В. Душечкиной и А. Ф. Белоусову от 15 октября 1989 г. (по поводу сборника «Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот». Таллинн, 1989):

«Я в прошлом году покопался в эпиграммах, которые, думается, можно соотнести (как жанр) с жанром анекдота. Видимо, современный анекдот, его историческая поэтика может рассматриваться по двум линиям (как и у частушки): фольклорной (от анекдотических сказок — см. Мелетинского) и литературной. Что касается второй, то анекдот и эпиграмма связаны, в частности, культурой

пуанта. Видимо, историю русского анекдота стоит соотносить и с тем, что жанр эпиграммы, заимствованный в XVIII—XIX вв., русифицировался, привился на отечественной почве и активно «работал» вплоть до нашего века (последний здесь, видимо,— Вл. С. Соловьев), когда эпиграмма как жанр пришла в упадок — ср. лишь отдельные фигуры (Светлов), стилизованные эпиграммы (Мандельштам), а лучший образец — переводные эпиграммы (Бернс — Маршак); зато в нашем веке расцвел анекдот.

Еще: слово «эпиграмма» в допушкинское и пушкинское время означало не только поэтический жанр, но и острое словцо. Лотман в комментарии к 1-й главе «Онегина» слишком категорично разводит эти значения: так, Жуковский в известном письме Бенкендорфу о смерти Пушкина обыгрывает оба значения «эпиграммы». А в отрывке Пушкина «Мы проводили вечер на даче...» история о Наполеоне сначала называется *анекдотом*, а затем — *эпиграммой*.

Есть и различия. В эпиграмме часто есть я (1-е лицо) и обращение к объекту эпиграммы — *2-е лицо*; анекдот же весь построен на *3-м лице* и повествует обычно о *прошлом*, т. е. он эпичен. И формулу: «роман — эпос нового времени» — можно дополнить: «роман и анекдот» (где второй жанр — микроэпос нового времени). Общее же у сатирической эпиграммы и анекдота — поэтика случая, случайного. Ср. известную эпиграмму Пушкина с «*И кюхельбекерно, и тошно...*»; если описание этого случая перевести из 1-го лица в план 3-го лица, а само повествование заменить диалогом, то анекдот готов.

Из других поэтических жанров с анекдотом связана не только басня, как показал С. Николаев (в XX в. с анекдотом связаны басни Эрдмана и Масса), но и стихотворная новелла XVIII — начала XIX в.»

Библиография работ Я. И. Гина

1. Из наблюдений над категорией рода в русских народных сказках.— Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1977.
2. Категория одушевленности-неодушевленности и проблема олицетворения.— Тез. 24-й науч. конф. студентов [Таллиннского пединститута]. Таллинн, 1980.
3. Внутренняя форма языка и эстетическая культура человека.— Искусство и эстетическое воспитание молодежи: Тез. докл. межвуз. науч. конф. Петрозаводск, 1981.
4. Словесная травестия.— Литературный процесс и развитие русской культуры 18—20 вв. Таллинн, 1982.
5. О понятии условности в эстетике языка.— Актуальные проблемы общественных наук: Тез. докл. науч. конф. молодых ученых. Петрозаводск, 1982.
6. О функции категории рода в загадках.— Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1983.
7. Грамматический род как категория поэтического языка (на материале русского языка): Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1985.
8. Новые издания финских славистов.— Пуналиппу. 1985. № 8 (на финск. яз.).

9. О понятии лингвопоэтического факта и лингвопоэтического комментария.— Литературный процесс и развитие русской культуры 18—20 вв. Таллинн, 1985.
10. Грамматические особенности олицетворения существительного «горе».— Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1985.
11. К истолкованию финала плача Ярославны.— Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986.
12. О поэтике грамматических категорий.— М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. Тарту, 1986.
13. Словесная травестия: Месяц Месящевич в «Коньке-Горбунке» П. П. Ершова.— Фольклорная традиция в русской литературе. Волгоград, 1986.
14. Рец. на кн.: И. И. Ковтунова. Поэтический синтаксис. М., 1986.— Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1987. № 3 (в соавт. с П. А. Рудневым).
15. О перспективах изучения поэтики диалога: коммуникативный статус малых жанров фольклора.— Научно-технический прогресс и развитие науки: Тез. докл. Петрозаводск, 1987.
16. Опыт лингвопоэтической интерпретации грамматического рода.— Литературный текст: проблемы и методы изучения. Калинин, 1987.
17. Заметки о русском proverbialном пространстве.— Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора: Тез. и предварительные материалы симпозиума. М., 1988.
18. Рец. на кн.: В. М. Мокиенко. Образы русской речи.— Советская этнография. 1988. № 4.
19. О «поэтической филологии».— Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллинн, 1988.
20. О лирической коммуникации.— Там же.
21. О семантической структуре традиционной фольклорной рифмы.— Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1988.
22. О корреляции рода и пола при олицетворении.— Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989.
23. Судьба Филомелы в русской поэзии.— Русская речь. 1990. № 4.
24. Лирическая коммуникация как культурный феномен.— Семантические и коммуникативные категории текста: Тез. докл. Ереван, 1990.
25. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий.— Вопросы языкознания. 1991. № 2.
26. Из комментариев к «Евгению Онегину»: Агафон. [В печати].
27. Днепр — Непра — Лелепр: О поэтике гидронима в фольклоре и литературе. [В печати].
28. Из «поэзии грамматики» у Мандельштама: проблема обращенности. [В печати].
29. Слово — образ — миф: русское *авось*. Рукопись.

*1 Пока не знаем, где и как он будет опубликован.

*2 Кажется, последним его выступлением был доклад на конференции «Семантические и коммуникативные категории текста» в ноябре 1990 г. в холодном, почти не отапливаемом Ереване. Самолеты не летали, и мы три дня добирались поездом до Москвы (Г. Л.).

литературное
НОВОИ
обозрение

история

Ф. И. Тютчев

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ИМПЕРАТОРУ

НИКОЛАЮ I. 1845

Райнер Мария Рильке. ПИСЬМО К А. С. СУВОРИНУ

Михаил Кузмин. СТИХИ. ПИСЬМА В. В. РУСЛОВУ

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

М. Цветаева. СЛОВО О БАЛЬМОНТЕ (АВТОГРАФ)

СТАТЬЯ Омри Ронена

МЕМУАРЫ

М. А. Дмитриев.

ГЛАВЫ ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МОЕЙ ЖИЗНИ

РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

СМЕСЬ

А. Л. Осповат

НОВОНАЙДЕННЫЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ МЕМОРАНДУМ
ТЮТЧЕВА:
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

1

Из политических сочинений, написанных Тютчевым в 1840-е гг., по крайней мере два оставались до сих пор не разысканными. Одно из них, адресованное в 1843 г. императору Николаю I, упоминается в переписке Тютчева с домашними, введенной в оборот еще Иваном Аксаковым. «Есть основание думать,— заметил первый биограф поэта,— что эта записка касалась нашей политики на Востоке»¹. Относительно же другого документа сохранились авторитетные свидетельства современников. 25 июня 1845 г. М. П. Погодин, давний московский приятель поэта, пометил в дневнике: «Поутру Тютчев. <...> Он привез мне свой мемуар»². Весьма сомнительно, что здесь подразумевалось какое-то из двух ранее опубликованных «Писем» Тютчева к доктору Г. Кольбу (редактору аугсбургской «Allgemeine Zeitung» — «Всемирной газеты») — с момента их выхода в свет прошло более года, да и термин «мемуар» вряд ли приложим к обоим этим текстам. Тютчевская «записка» вскоре становится предметом эпистолярной полемики между А. И. Тургеневым и П. А. Вяземским. «Он <Тютчев> написал статью для государя (об общей политике),— писал Тургенев из Москвы 8 октября 1845 г.,— грезы неосновательные...»; далее прибавлено, что Тютчев «мог быть полезен России только просвещенным умом своим, а не проектами восточными и, следовательно, антихристианскими»³.

Из этой переписки мы знаем также, что Н. И. Тургенев, проживавший тогда в Париже в качестве политического эмигранта, получил от брата копию «артикля» Тютчева, о котором выразился недвусмысленно: «... не об истории Византии и о ее наследии следует помышлять русским, у коих сердце бьется любовью к их земле, а о голоде и холоде, о палках и кнуте...» (отзыв брата А. И. Тургенев сообщил Вяземскому в письме от 14 ноября 1845 г.⁴). На основании этих данных, давно уже известных в научной литературе, можно было предположить, что отправленную в Париж копию тютчевской «записки» следует искать в обширном семейном архиве Тургеневых. Дополнительный стимул к

поиску дало обращение к переписке А. И. и Н. И. Тургеневых, незаслуженно выпавшей из поля зрения исследователей. 9 сентября 1845 г. А. И. Тургенев корреспондировал в Париж: «С <Н. В.> Сушковым заехал к жене его, ур<ожденной> Тютчевой <Дарье Ивановне, родной сестре поэта.— А. О.>: там дали мне франц<узскую> статью брата ее <...> Я прочел статью и исполнился негодования, особливо подумав, для кого она писана...»⁵. А через несколько дней, 17 сентября, А. И. Тургенев уведомил брата о том, что с оказией посылает ему некоторые материалы, и в том числе «знаменитую записку Тютчева императору, служащую продолжением напечатанного его письма, адресованного редактору «Allgemeine Zeitung», которое вам известно. Он имел 6000 рублей Wartgeld⁶, и нынче ему обещают дипломатический пост. Замаренные строки в конце записки содержат довольно ясный намек на пользу, которую он мог бы принести, если бы доверили ему редактирование статей о России для иностранных газет. Покажите эту записку <А. де> Сиркуру, но не потеряйте, ибо ей цены нет» (№ 950. Л. 334 об.; оригинал по-французски). Таким образом, появилась надежда на то, что Н. И. Тургенев действительно сберег присланную ему копию, а главное — описание атрибутивного признака искомой рукописи — «замаренные строки в конце».

Эта копия и была обнаружена среди анонимных и неозаглавленных рукописей на французском языке, хранящихся в архиве Тургеневых в ИРЛИ; последний абзац текста оказался настолько густо замаренным, что не поддавался прочтению, а еще ниже рукой А. И. Тургенева сделана помета: «В сих замаренных строках Т. намекает о себе для редакции статей о России» (РО ИРЛИ. Ф. 309. № 2301). Причина, по которой Тургенев решил исключить финальный абзац на этапе, когда копиист уже переписал предоставленный ему текст, нам сейчас не понятна; это недоумение усиливается тем фактом, что в письме брату он лапидарно отреферировал концовку тютчевской «записки». Учитывая данное обстоятельство, казалось крайне важным продолжить поиск в архиве М. П. Погодина. Эту задачу выполнил наш коллега К. Ю. Рогов, разыскавший в погодинском собрании еще две копии этого документа, тоже на французском языке и не имеющие указания на автора и заглавие (РО ГБЛ. Ф. 231/III. 17. 41). «Петербургская» и «московские» копии этого документа совершенно идентичны, если не считать того, что последний абзац текста вполне отчетливо читается в обеих рукописях, принадлежавших Погодину.

Разумеется, любая копия способна — пусть и неосознанно для переписчика — исказить оригинал, так что задача розыска автографа тютчевской «записки» сохраняет всю свою научную актуальность. Вместе с тем высокая степень аутентичности обнаруженных копий не вызывает у нас сомнений, что делает целесообразным и настоящую публикацию.

2

Даже при самом беглом обзоре имеющихся данных бросается в глаза, что жанр и тематика тютчевских «записок» 1843 и 1845 гг. описывались тождественно: обе они обращены к императору и трактуют «восточную политику» России. Биографический контекст, в котором формировались эти акции, теперь может быть восстановлен в довольно широком объеме⁷, однако нас интересует здесь канва основных событий.

В самом начале лета 1837 г. Тютчев, второй секретарь дипломатической миссии в Баварии, вернулся в Россию. Вернее было бы сказать, что он бежал из Мюнхена, спасаясь от потрясений в личной жизни⁸, которым сопутствовали и служебные неурядицы. Когда Тютчев при-

ехал в Петербург, его карьерные перспективы выглядели отнюдь не в радужном свете, однако уже к началу августа он получил необременительное и прилично оплачиваемое место старшего советника миссии в Турин. Такому обороту дел, как мы предполагаем, Тютчев в значительной мере был обязан покровительству Амалии Крюденер, близкой его приятельницы по Мюнхену 20—30-х годов (семейное предание связывало с ее именем самое сильное увлечение молодого поэта). Внебрачная дочь княгини Турн-и-Таксис, вышедшая замуж за старшего советника русской миссии в Мюнхене А. С. Крюденера, эта саксонская красавица приходилась кузиной императрице Александре Федоровне, жене Николая I, и родство их подчеркивалось внешним сходством. Обосновавшись в России в 1836 г., Амалия Крюденер стала фавориткой сначала Николая I, а затем шефа III Отделения графа А. Х. Бенкендорфа, который до конца жизни питал к ней истинную страсть. По сообщению великой княгини Ольги Николаевны (средней дочери государя), III Отделение «очень страдало» от влияния этой женщины на своего шефа: «Она пользовалась им холодно, расчетливо, распоряжалась его особой, его деньгами, его связями»⁹. По-видимому, стараниями Амалии Крюденер Тютчев теперь не только располагал благосклонностью вице-канцлера К. В. Нессельроде, ведавшего министерством иностранных дел, но и оказался в поле зрения Бенкендорфа.

В Турине, где Тютчев провел около двух лет, умерла его первая жена. «Он горюет о жене <...>, а говорят, что он влюблен в Минхене», — недоуменно записал Жуковский 14/26 октября 1838 г.¹⁰, встретив его в городке Комо (на севере Италии). На рубеже 1838—1839 гг. Тютчев, исполнивший в то время обязанности поверенного в делах при Сардинском дворе, соединился в Турине с Эрнестиной Дернберг; вместе с санкцией на брак (у его второй жены также было иностранное подданство) он рассчитывал получить из Петербурга и разрешение на долговременный отпуск — для устройства личных дел. Однако еще до получения ответного письма Тютчев с женой покинули Турин. Это произошло около 20 апреля (по новому стилю) 1839 г., а к середине мая до Турина дошло послание Нессельроде, в котором Тютчеву вменялось в обязанность дожидаться нового посланника Н. А. Кокоткина. Налицо, таким образом, была самовольная отлучка с места службы. Позднейшие рассказы придали этому эпизоду черты совершенно анекдотические, но скорее всего, как следует из выкладок английского исследователя Р. Лэйна, в подоплеке столь стремительного отъезда, снова смахивавшего на бегство, лежала коллизия вполне интимного свойства¹¹. Впрочем, Нессельроде вряд ли бы принял какие-либо оправдания; провинность выглядела слишком серьезной и безусловно влекла отставку, хотя формально Тютчев еще некоторое время числился в отпуску «до нового назначения».

Вступив летом 1839 г. во второй брак (и пройдя через две церемонии: православную и католическую), Тютчев с сентября живет в Мюнхене, уже в качестве частного лица. В письме родителям он строит планы возвращения в Россию на постоянное местожительство, но слова эти не имели иной цели, как утешить адресатов; Тютчев сохраняет свое амплуа искушенного зрителя, держащего ложу в театре европейской истории и свободно ориентирующегося за его кулисами. Некоторые усилия, предпринятые им для того, чтобы возобновить свою дипломатическую карьеру, не имеют результата, и в этот момент — летом 1840 г. — после трехлетнего перерыва он встречается с Амалией Крюденер. «Я жил в Тегернзее вместе с Тютчевыми и Крюденерами, — пишет в июле 1840 г. Аполлоний Мальтиц (свояк Тютчева по первому браку, немецкий поэт и русский посланник в Веймаре) художнику Г. Г. Гагарину. — Тютчев, как Вы знаете, полон отвращения и инстинкта жизни. Его жена красива, добра, но апатична. <...> М-те Крюде-

нер все больше восхищает меня. Она красива, как ангел, и надежна, как честный человек»¹². Можно, наверное, не сомневаться, что Амалия была готова ходатайствовать за старинного приятеля на очень высоких уровнях, однако ей приходилось считаться с весьма неблагоприятной конъюнктурой. Именно в тот момент личное нерасположение вице-канцлера к Тютчеву могло скорее даже усугубиться в случае заступничества шефа жандармов или его энергичной пассивности: между Нессельроде и Бенкендорфом резко обострилось соперничество за преобладающее влияние на русскую дипломатическую службу в германских государствах.

Летом 1839 г., накануне приезда Тютчева в Мюнхен, в Киссингене, модном тогда немецком курорте, встретились два бывших арзамасца — Д. П. Северин, русский посланник в Баварии, и А. И. Тургенев. 25 июня последний писал брату Николаю Ивановичу, политическому эмигранту, проживавшему в Париже: «Северин рассказывает мне о своих мюнхенских подвигах и о ничтожестве Бенкендорфа <...> Вся переписка шпионов-дипломатов ведется под командой Бенкендорфа, правой рукой которого в Германии является Мейендорф (бывший штутгартский <т. е. бывший посланник при Вюртембергском дворе, а с 1839 г. русский посланник в Пруссии.— А. О.>). Он хотел бы распространить свое влияние и на Баварию <...>, но Северин стоял твердо и выслал из Баварии польского шпиона, которого Мейендорф прислал для наблюдения за поляками» (№ 706. Л. 7 — 7 об.; оригинал по-французски).

Одним из инцидентов, накалившим атмосферу взаимной подозрительности, был выход анонимной книги (на немецком языке) «Европейская пентархия» (Лейпциг, 1839). Довольно шумную в свое время известность это сочинение снискало не столько благодаря предложенной здесь геополитической схеме (согласно которой все пространство континента распределялось на зоны влияния пяти великих держав — России, Пруссии, Австрии, Англии и Франции), сколько трактовкой России как верховного протектора немецких земель (Пруссия отводилась аналогичная роль по отношению к «Северу», т. е. Скандинавии). Австрийский канцлер К. Меттерних, дознавшийся, что автором книги был К.-Э. Гольдман — немец по происхождению и русский чиновник (служивший, в частности, в Берлине), расценил ее как призыв к нарушению декларированной русским правительством политики невмешательства в германские дела. Показательно, что осенью 1839 г. Меттерних потребовал объяснений от Бенкендорфа, поскольку не сомневался в причастности именно его ведомства к появлению «Европейской пентархии». Бенкендорф отговаривался полным невведением, но убедить своего корреспондента, кажется, не сумел: 13 апреля 1840 г. Нессельроде, который уже знал о том, что Гольдман являлся протеже Мейендорфа, извещал последнего о «ворохе не слишком любезных писем», полученных Бенкендорфом от австрийского канцлера по поводу злополучной книги. В том же письме Нессельроде запрашивал о резонансе, произведенном «Европейской пентархией», причем — хорошо зная, с кем он имеет дело, — едва ли не в насмешку настаивал на том, чтобы эта комиссия держалась в тайне от Бенкендорфа, дабы «не бросать тень на его отношения с Меттернихом»¹³.

В ближайшие годы Тютчев так и не вернулся на службу. И более того, его статус окончательно определился: летом 1841 г. «за долговременным неприбытием из отпуска» он отчислен из штата министерства иностранных дел. При встречах со старыми приятелями он уверяет, что добровольно предпочел покой. «Я много болтаю с Тютчевым, — писал А. И. Тургенев брату 25 июня 1842 г. из Киссингена, — это человек остроумный, знающий и европеец. Он делал служебную карьеру, но больше не хочет этим заниматься, ибо полагает, что ввиду

его скромного состояния и возраста игра не стоит свеч. <...> Это для меня богатый источник <сведений>...» (№ 950. Л. 155; оригинал по-французски). Один из сюжетов, к которым Тютчев часто обращался в этих беседах, был связан с неумелой и крайне неэффективной пропагандой русских интересов в Германии. По его словам (переданным в письме А. И. Тургенева брату от 7 июля), газета «Allgemeine Zeitung», едва ли не самая влиятельная и популярная на континенте, «охотно вошла бы в отношения с нами; она это много раз предлагала и даже сулила деньги тем, кто станет писать для нее о России, но тогда наше министерство <иностранных дел> кобенилось: с презрением отвергло предложение, говоря, что ему дела нет до того, что говорят или пишут немецкие журналисты о России» (Там же. Л. 159; оригинал по-французски). Опираясь на тот же источник, в другом месте письма Тургенев упоминает о некоем «мюнхенском ученом-путешественнике», который написал книгу о Греции, где «доказал, что там преобладает славянское население; книга его совершенно в наших интересах написана...» (Там же; оригинал по-французски). Имя этого ученого раскрыто в письме Тургенева брату от 9 августа, в котором находим и косвенные ссылки на недавние разговоры с уже покинувшим Киссинген Тютчевым: «... окончил вечер у Шеллинга; он много рассказывал мне о некоем Фальмерайере, бывшем мюнхенском профессоре, который, говорят, является русским шпионом и о котором передавали мне в Киссингене как о человеке, способном служить нашим интересам в немецких газетах, но чьими услугами Россия не пользуется» (Там же. Л. 168; оригинал по-французски).

Между Нессельроде и Бенкендорфом издавна существовало противоречие в оценке перспектив использования заграничной прессы в видах русской политики. Еще в середине 1830-х годов Бенкендорф и Меттерних, обеспокоенные «разгулом» либеральной прессы — в частности, в Германии, положили себе «отвоевать ту территорию, которую охранительной партии никогда бы не следовало терять» (из послания Меттерниха Бенкендорфу от 15 декабря 1835 г.¹⁴); с этой целью русское, австрийское и прусское правительства взялись на паях содержать франкфуртскую (франкоязычную) газету «Journal de Francfort», редактором которой подвизался довольно известный авантюрист Шарль Дюран. Кроме того, осенью 1837 г. под фирмой «корреспондента министерства народного просвещения» в Париже появляется агент Бенкендорфа Яков Толстой, в задачу которого входит подкуп французских изданий для пропаганды в пользу России и лично императора. Эти инициативы не вызывают сочувствия у Нессельроде¹⁵, а причина как будто лежит на поверхности: по своей должности вице-канцлер обязан был предвидеть возможную реакцию на нарушение дипломатических приличий и, разумеется, не желал прибавлять себе забот и осложнений.

Нетрудно заметить, что приведенные выше (в передаче А. И. Тургенева) критические замечания Тютчева в адрес министерства иностранных дел отражают позицию именно заграничной службы III Отделения и его высшего руководства, у которых только раздражение мог вызывать свойственный ведомству Нессельроде устойчивый предрассудок относительно использования зарубежных перьев. По всей вероятности, даже всемогущий (особенно на ретроспективный взгляд) институт тайной полиции не располагал такими полномочиями, которые позволяли полностью контролировать этот участок деятельности. Здесь следует учесть и то обстоятельство, что Нессельроде, всегда уходящий от прямых столкновений с Бенкендорфом, сохранил свои позиции к тому моменту, когда шеф жандармов начал утрачивать былое могущество. 21 сентября 1842 г., сообщая Меттерниху о тяготении Бенкендорфа к католицизму, поверенный в делах Австрии в Петербурге констатировал: «Его влияние тает вместе с его здоровьем,

и даже если он протянет еще несколько лет, карьера его подходит к концу»¹⁶. Пошатнувшееся положение патрона отразилось и на придворном статусе Амалии. «Теперь Криденерша уже не в такой чести», — писал (опять-таки с тютчевских слов) А. И. Тургенев брату 3 июля 1842 г. из Киссингена (Там же. Л. 157 об.).

Свои карьерные надежды Тютчев, однако, мог связывать только с этой парой. То, о чем он рассуждал в обществе Тургенева летом 1842 г., в самом скором времени получило развитие и на деле, и на бумаге. Общая же стратегия несомненно обсуждалась и корректировалась в сентябре—октябре 1842 г., когда по возвращении из длительного вояжа по Германии и Бельгии Тютчев неожиданно застал в Мюнхене Амалию Крюденер.

Судя по всему, план Тютчева (и в какой-то мере Крюденер) заключался в том, чтобы перевести взаимоотношения III Отделения и европейской печати на существенно иной уровень. На фоне ожидавшейся активизации политики Николая I в германских государствах (в связи с усложнением ситуации в Пруссии, где летом 1840 г. престол занял Фридрих-Вильгельм IV, не склонный к раболепию перед своим петербургским родственником) казалось уместным предложить такую организацию прорусской пропаганды, при которой ставка делалась бы не на ушлых агентов и никому не ведомых наемников пера, но на фигуры — и даже издания, — уже завоевавшие авторитет в общественном мнении Европы. Вероятно, еще при свидании Тютчева и Крюденер осенью 1842 г. было решено апеллировать непосредственно к императору, используя как посредника Бенкендорфа, рассчитывать на поддержку которого были все основания. Успех дела во многом зависел от Амалии: поскольку она собиралась провести за границей всю зиму, решающий шаг был отложен до следующего лета, и Тютчев откровенно сообщил родителям (в письме от 1/13 сентября 1842 г.), что дату своего приезда на родину он определяет в зависимости от передвижений приятельницы¹⁷. Неизвестно, когда Тютчев приступил к написанию своей первой докладной записки, но мы знаем, что подкреплять ее конкретными шагами он начал той же осенью.

В ноябре 1842-го — марте 1843 г., чередуя неоскорбительные намеки с искренними комплиментами, Тютчев осторожно прощупывает мюнхенского эллиниста и востоковеда Якоба-Филиппа Фальмераёера. О возможном использовании Фальмераёера в качестве русского агента (как и о его книге «Морея, опустошенная внутренними войнами между франками и византийцами...», вышедшей в 1836 г.) Тютчев недавно упоминал в беседах с А. И. Тургеневым, но весьма примечательной кажется сама попытка привлечь к сотрудничеству именно этого ученого и публициста, который хотя и обладал серьезной репутацией, но усиливался упрочить ее как раз предупреждением об апокалиптической угрозе Западу и Римской церкви, неизменно идущей из земли наследующих Византии «московитов» (брошюра «Немецкие публицисты и европейская пентархия»; Аугсбург, 1840). «Введение в оборот идеи Восточной великой самостоятельной Европы в противовес Западной — является, собственно говоря, моей заслугой»¹⁸ — так резюмировал Фальмераёер характеристику, данную ему Тютчевым в одной из бесед; здесь — признание приоритета собеседника в развитии того представления о провиденциальном характере противостояния России и Запада, что лег в основу меморандума, который Тютчев в то время уже обдумывал. Такого рода тождество имело в глазах Тютчева, по-видимому, гораздо большее значение, нежели радикальная противоположность их философских установок, политических убеждений и даже конечных прогнозов (Фальмераёер провидел в германстве авангардный отряд Запада, отражающий нашествие могущественного своей спаянностью скифовизантийства, а Тютчев предрекал всемир-

ный триумф «Восточной церкви» — «Православной империи»). И чем, как не верой в то, что немногие посвященные в великую истину должны установить контакт поверх всех разделяющих барьеров, объясняется устойчивое намерение Тютчева привлечь на сторону России ее неприкрытого врага.

Работа над этой запиской императору должна была завершиться к концу весны 1843 г. 31 мая Тютчев отбыл из Мюнхена в Москву, где появился 8 июля (по старому стилю), и оттуда — около 24 августа — в Петербург. 28 августа он извещал жену, что Бенкендорф собирается отвезти его вместе с четой Крюденеров в свое имение («замок Фаль, под Ревелем»)¹⁹. По окончании этого визита, продолжавшегося примерно пять дней, Тютчев (в письме родителям от 3/15 сентября из Ревеля) отметил внимание, с каким Бенкендорф отнесся к мыслям, высказанным в «известном вам проекте», и «ту поспешную готовность, с которой он оказал им поддержку перед государем. На другой же день после нашего разговора он воспользовался последним своим свиданием с государем, накануне его отъезда, чтобы довести их до его сведения. Он уверял меня, что мои мысли были приняты довольно благосклонно, и есть повод надеяться, что им будет дан ход. Я просил его предоставить мне эту зиму для выработки путей и обещал, что непременно приеду к нему, сюда или куда бы то ни было, для получения окончательных распоряжений»²⁰. Чуть позже, в письме жене от 27 или 29 сентября (по новому стилю) из Берлина, поделившись впечатлениями от «необыкновенной лобезности» Бенкендорфа, Тютчев снова подчеркнул: «... но я ему не столько благодарен за его прием, сколько за то, что он довел мой образ мыслей до сведения государя, который отнесся к ним внимательнее, чем я смел надеяться. Что же касается общественного мнения, то по сочувствию, какое встретил мой образ мыслей, я мог убедиться, что мне открылась правда, и теперь, благодаря молчаливому разрешению, можно будет попытаться начать нечто серьезное»²¹.

3

Есть все основания полагать, что докладная записка 1843 г. включала тот пункт, которым завершается текст 1845 г. Разница, возможно, заключалась в объеме изложенных здесь соображений и расстановке некоторых акцентов. И нет сомнения, что оптимизм Тютчева, который сквозит в приведенных выше письмах, был навеян реакцией именно на эту часть меморандума. Но и в данном вопросе высшая администрация все же проявила осторожность. Тютчев получил санкцию на подбор кадров и их обработку, однако «разрешение» было «молчаливым», т. е. не закрепленным в официальном порядке, предварительным. Возможно, возникли сомнения по поводу его компетентности в организационных вопросах. Тютчев, как мы знаем из его письма родителям, получает год для того, чтобы проработать все практические детали; но одновременно Бенкендорф предлагает ему самому активно выступать в европейской печати (Тютчев проговорился об этом год спустя при встрече с А. И. Тургеневым), и отнюдь не исключено, что такой вариант, при котором политический темперамент автора записки использовался бы впрямую, представлялся шефу жандармов более надежным.

Вернувшись осенью 1843 г., Тютчев попытался завербовать Фалльмерайера (открыв свою связь с Бенкендорфом²²), но из этого, разумеется, ничего не вышло. О других его акциях в этом роде нам ничего не известно, и вероятно, Тютчев охладил к своей идее, склонившись принять ответное предложение Бенкендорфа. Весной 1844 г. он пишет две первые политические статьи: одна из них появляется в «Allgemeine Zeitung» 21 марта, вторая выходит отдельной брошюрой в середине мая 1844 г.

Естественный ход событий сбивает смерть Бенкендорфа, последовавшая 23 сентября 1844 г. на борту корабля «Геркулес», шедшего Балтийским морем в Ревель. Тютчев, прибывший в Россию 2 октября (по новому стилю), оказывается предоставленным самому себе: все достигнутые с Бенкендорфом договоренности теряли силу ввиду их сутобо частного характера. Не стоило теперь вспоминать и о посреднической роли Амалии Крюденер — после того как она бросила своего покровителя в последние его дни, выжав из него все возможное, ее имя в свете было скомпрометировано. Тютчеву оставалось искать удачи на других путях. Он пытается заново войти в доверие к Нессельроде и в итоге добивается своего: весной 1845 г. Тютчев наконец возвращается на службу в министерство иностранных дел — без должности; еще через год он — полноправный чиновник.

Сыграл ли в этом какую-нибудь роль тот меморандум, который ныне предлагается вниманию читателей? С одной стороны, приведенные отзывы Тургенева подчеркивают прагматическую функцию «записки», за которой стоит желание выслужиться перед императором (в пользу этого свидетельствует и факт получения автором гонорара в 6000 рублей). С другой стороны, Тютчев должен был учитывать, что Нессельроде, который снова становился его патроном, никогда не испытывал энтузиазма по поводу перспективы партизанской войны в тылах европейской печати. Попытка же установить контакт с императором, минуя Нессельроде, выглядела почти неосуществимой и к тому же могла настроить последнего против автора записки.

За крайним недостатком фактических данных нам остается строить гипотезы. Возможно, Тютчев повернул дело таким образом, что его долг — представить новый вариант своего проекта, о чем было договорено еще осенью 1843 г. Нессельроде вряд ли мог что-либо возразить против такого аргумента, а для его спокойствия Тютчев готов был придать заключительному разделу записки вполне декларативный характер. Тем более что, как нам кажется, Тютчев в это время не столь уж стремился возобновлять практическую работу с людьми, подобными Фаллмерайеру; гораздо важнее было напомнить о себе императору, попытаться закрепить то положительное впечатление, которое в 1843 г. Николай I вынес из знакомства с его прежним проектом. Поэтому, может быть, первый и непропорционально разросшийся раздел его нового меморандума был посвящен обоснованию статуса России как вселенской «православной» империи.

Николай I оценил патриотический пафос представленной ему записки, наградил автора служебными и придворными чинами, но от реальных действий по реализации тютчевских предложений он воздержался. Идея захвата какой-либо уважаемой европейской газеты (типа «Allgemeine Zeitung»), явно не улыбавшаяся Нессельроде, была связана с такими значительными расходами (вопреки тютчевскому прогнозу), которые рачительный император не мог себе позволить. Но главное — режим Николая I отнюдь не претендовал на ту сакральную роль, которую предназначала ему тютчевская «записка». Напротив, искреннему адепту принципа легитимности, каким являлся русский император, любое покушение на сложившийся status quo казалось совершенно недопустимым. Записка Тютчева была в этом отношении весьма уязвимой: например, его трактовка славянского вопроса (при всех авторских оговорках) не могла появиться в печати, так как николаевская цензура в это время жестко соблюдала интересы дружественных сопредельных империй — Австрии и Турции.

Тютчева поощрили за верноподданническое усердие, но его историсофия, политические идеи, наконец, рискованные инициативы — все это осталось невостребованным прагматическими идеологами николаевской монархии.

Примечания

- 1 Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 28.
- 2 Кузина Л. Н. Тютчев в дневнике и воспоминаниях М. П. Погодина.— Лит. наследство. М., 1991. Т. 97, кн. 2. С. 14.
- 3 Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. IV. С. 326.
- 4 Там же. С. 333.
- 5 РО ИРЛИ. Ф. 309. N 950. Л. 333 об. Далее все ссылки на этот фонд даются после цитаты— с указанием единицы хранения и цитируемого листа.
- 6 Вознаграждение (*нем.*). О том, что Тютчев получил за эту записку 6000 рублей, Тургенев упомянул и в цитированном выше письме Вяземскому от 8 октября 1845 г. (Остафьевский архив <...>. Т. IV. С. 327). Сведения несомненно шли от Сушковых — тютчевской родни, известной своей говорливостью.
- 7 См.: *Осват А. Л.* Тютчев и заграничная служба III Отделения (материалы к теме).— Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения. Рига, 1993.
- 8 Весной 1836 г. Эл. Ф. Тютчева, первая жена поэта, покушалась на самоубийство; возможно, мотивом (или одним из мотивов) этого поступка явилась та огласка, которую приобрели роман Тютчева с Эрнестиной Дернберг и беременность последней (ср.: *Азадовский К. М., Осват А. Л.* Тютчев в дневнике А. И. Тургенева.— Лит. наследство. М., 1991. Т. 97, кн. 2. С. 67, 86).
- 9 Сон юности. Записки дочери Николая I. Париж, 1963. С. 78. Не называя имени «одной из прелестнейших женщин Петербурга», осторожный в таких случаях М. А. Корф также подчеркивал корыстные мотивы ее связи с влюбленным в нее «до иступления» Бенкендорфом (Рус. старина. 1899. № 12. С. 488—489).
- 10 Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 430.
- 11 См.: *Lane R. F. I.* Tyutchev's service absenteeism and second marriage in the light of unpublished documents (1839).— *Irish Slavonic Studies.* 1987. № 8. P. 6—13.
- 12 РО ИРЛИ. Ф. 66. N 418. Л. 1 (оригинал по-французски).
- 13 *Lettres et papiers du chancelier Comte de Nesselrode <...>.* P., 1910. Vol. VIII. P. 21.
- 14 *Squire P. S.* The Metternich-Benkendorff Letters, 1835—1842.— *Slavonic and East European Review.* 1967. N 105. P. 373 (оригинал по-французски).
- 15 См.: *Лемке Мих.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. 2-е изд. СПб. 1909. С. 97.
- 16 *Squire P. S.* Op. cit. P. 389. Note 93.
- 17 *Тютчев Ф. И.* Соч. М., 1984. Т. 2. С. 69.
- 18 Цит. по: *Казанович Е. П.* Из мюнхенских встреч Ф. И. Тютчева (1840-е гг.). — Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 150—151.
- 19 *Тютчев Ф. И.* Соч. Т. 2. С. 88.
- 20 *Аксаков И. С.* Указ. соч. С. 30.
- 21 Старина и новизна. Пг., 1914. Кн. ХVIII. С. 11.
- 22 *Азадовский К. М., Осват А. Л.* Указ. соч. С. 87.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ИМПЕРАТОРУ НИКОЛАЮ I.
1845 г.

En allant au fond de cette malveillance qui se manifeste contre nous en Europe et si l'on met de côté les déclamations, les lieux communs de la polémique quotidienne on y trouve cette idée:

«La Russie tient une place énorme dans le monde et cependant elle ne représente que la force matérielle, rien que cela».—

Voilà le véritable grief, tous les autres sont accessoires ou imaginaires.

Comment est née cette idée et quelle en est la valeur?

Elle est le produit d'une double ignorance: de celle de l'Europe et de la notre propre. L'une est la conséquence de l'autre. Dans l'ordre moral, une société, une civilisation qui a son principe en elle-même, ne saurait être comprise des autres qu'autant qu'elle se comprend elle-même: la Russie est un monde qui commence à peine à avoir la conscience de son principe. Or, c'est la conscience de son principe qui constitue pour un pays sa légitimité historique. Le jour où la Russie aura pleinement reconnu le sien, elle l'aura de fait imposé au monde. En effet de quoi s'agit-il entre l'Occident et nous? Est-ce de bonne foi que l'Occident a l'air de se méprendre sur ce que nous sommes? Est-ce sérieusement qu'il prétend ignorer nos titres historiques?—

Avant que l'Europe occidentale ne se fût constituée, nous existions déjà et certes nous existions glorieusement. Toute la différence c'est qu'alors on nous appelait l'Empire d'Orient, l'Eglise d'Orient; ce que nous étions alors, nous le sommes encore.

Qu'est-ce que l'Empire d'Orient? C'est la transmission légitime et directe du pouvoir suprême du pouvoir des Césars. C'est la souveraineté pleine et entière, ne relevant pas, n'émanant pas, comme les pouvoirs de l'Occident, d'une autorité extérieure quelle qu'elle puisse être, portant son principe d'autorité en elle-même, mais réglée, contenue et sanctifiée par le Christianisme.

Qu'est-ce que l'Eglise d'Orient? C'est l'Eglise universelle.

Voilà les deux seules questions sur lesquelles doit rouler toute polémique sérieuse entre l'Occident et nous. Tout le reste n'est que du verbiage. Plus nous serons pénétrés de ces deux questions et plus nous serons forts vis-à-vis de notre adversaire. Plus nous serons nous-mêmes. A bien considérer les choses, la lutte entre l'Occident et nous n'a jamais cessé. Il n'y a pas même eu de trêve, il n'y a eu que des intermittences de combat. Maintenant, à quoi bon se le dissimuler? Cette lutte est sur le point de se rallumer plus ardente que jamais et cette fois encore comme autrefois, comme toujours, c'est l'Eglise de Rome, l'Eglise latine qui est à l'avant-garde de l'ennemi.

Eh bien, acceptons le combat, franchement, résolument. Qu'en face de Rome l'Eglise d'Orient n'oublie pas un seul instant qu'elle est l'héritière légitime de l'Eglise universelle.

A toutes les attaques de Rome, à toutes ses hostilités, nous n'avons qu'une arme à opposer, mais elle est terrible: c'est son histoire, c'est l'histoire de son passé. Qu'a fait Rome? Comment a-t-elle acquis le pouvoir qu'elle s'est arrogé? Par une usurpation flagrante des droits, des attributions de l'église universelle¹.

Comment a-t-elle cherché à justifier cette usurpation? Par la nécessité de maintenir l'unité de la foi. Et pour arriver à ce résultat, elle ne s'est refusé aucun moyen, ni la violence, ni la ruse, ni les bûchers, ni les Jésuites. Pour maintenir l'unité de la foi elle n'a pas craint de dénaturer le Christianisme. Eh bien, où en est depuis trois siècles l'unité de la foi dans l'église occidentale? Rome il y a trois siècles a livré la moitié de l'Europe à l'hérésie et l'hérésie l'a livré à l'incrédulité². Tel est le fruit que le monde chrétien a recueilli de cette dictature de plusieurs siècles que le siège de Rome s'est arrogé sur l'Eglise au mépris des conciles. Il n'a pas craint de se mettre en rébellion contre l'Eglise universelle; d'autres n'ont pas hésité à se révolter contre lui. Ceci n'est que de la justice Providentielle qui est au fond de toutes les choses du monde.

Voilà pour la question purement religieuse dans ces différends avec Rome. Maintenant si on en venait à apprécier l'action politique que Rome a exercé sur les différents états de l'Europe Occidentale, bien qu'elle nous touchât de moins près, quelle terrible accusation n'aurait-on pas à faire peser sur elle!—

N'est-ce pas Rome, n'est-ce pas la politique ultramontaine qui a désorganisé, déchiré l'Allemagne, qui a tué l'Italie? L'Allemagne, elle l'a désorganisée en y minant le pouvoir impérial; elle l'a déchirée en y provoquant la réformation. Quant à l'Italie, la politique de Rome l'a tuée en empêchant par tous les moyens et à toutes les époques l'établissement dans ce pays d'une autorité souveraine, légitime et nationale. Ce fait a déjà été signalé il y a plus de trois siècles par le plus grand des historiens de l'Italie moderne³.

Et en France, pour ne parler que des temps les plus rapprochés de nous, n'est-ce pas l'influence ultramontaine qui a écrasé, qui a éteint ce qu'il y avait de plus pur, de plus vraiment chrétien dans l'Eglise gallicane? N'est-ce pas Rome qui a détruit le Port-Royal et qui après avoir désarmé le Christianisme de ses plus nobles défenseurs, l'a pour ainsi dire livré par les mains des Jésuites aux attaques de la Philosophie du dix-huitième siècle⁴. Tout ceci, hélas, c'est de l'Histoire, et de l'Histoire contemporaine.

Maintenant pour ce qui nous concerne personnellement, lors même que nous passerions sous silence nos propres injures, l'histoire de nos malheurs au dix-septième siècle⁵, comment pouvons-nous taire ce que la politique de cette cour a été, pour ces peuples qu'une fraternité de race et de langue rattache à la Russie et que la fatalité en a séparés. On peut dire avec toute justice que si l'Eglise latine par ses abus et ses excès a été funeste à d'autres pays, elle a été par principe l'ennemie personnelle de la race Slave. La conquête allemande elle-même n'a été qu'une arme, qu'une glaive docile entre ses mains. C'est Rome qui en a dirigé et assuré les coups. Partout où Rome a mis le pied parmi les peuples slaves, elle a engagé une guerre à mort contre leur nationalité. Elle l'a anéantie ou elle l'a dénaturée. Elle a dénationalisé la Bohême et démoralisé la Pologne; elle en aurait fait autant de toute la race si elle n'avait pas rencontré la Russie sur son chemin. De là la haine implacable qu'elle nous a vouée. Rome comprend que dans tout pays slave où la nationalité de la race n'est pas encore tout à fait morte, la Russie par sa seule présence, par le seul fait de son existence politique l'empêchera de mourir et que partout où cette nationalité tendrait à renaitre, elle ferait courir de terribles chances à l'établissement Romain. Voilà où nous en sommes vis-à-vis de la cour de Rome. Voilà le bilan exact de notre situation respective. Eh bien, est-ce avec de pareils antécédents historiques que nous craindrions d'accepter le défi qu'elle pourrait nous jeter? Comme Eglise nous avons à lui demander compte au nom de l'Eglise universelle de ce dépôt de la foi, dont elle a cherché à s'attribuer la possession exclusive même au prix d'un schisme. Comme puissance politique, nous avons pour alliée contre elle l'histoire de son passé, les rancunes de la moitié de l'Europe et les trop justes griefs de notre propre race.

Quelques-uns s'imaginent que la réaction religieuse dont l'Europe est en ce moment travaillée pouvait tourner au profit exclusif de l'Eglise latine; c'est selon moi une grande illusion. Il y aura, je le sais bien, dans l'Eglise Protestante beaucoup de conversions partielles, jamais une conversion générale. Ce qui a survécu du principe catholique dans l'Eglise latine, attirera toujours tous ceux parmi les protestants qui, fatigués des fluctuations de la réforme, aspirent à rentrer au port, à se replacer sous la loi de l'autorité catholique, mais les souvenirs de la cour de la Rome, mais l'ultramontanisme enfin, les repoussent éternellement⁶.

Le mot historiquement si vrai sur l'Eglise latine est aussi le mot de la situation actuelle.

Le catholicisme a de tout temps fait toute la force au Papisme, comme le Papisme fait toute la faiblesse du catholicisme.

La force sans faiblesse n'est que dans l'Eglise universelle. Qu'elle se montre, qu'elle intervienne dans le débat et l'on verra de nos jours ce qu'on a déjà vu dans les tous premiers jours de la réformation, alors que les chefs de ce mouvement religieux qui avaient déjà rompu avec le siège de Rome, mais qui hésitaient encore à rompre avec les traditions de l'Eglise Catholique, en appelaient unanimement à l'Eglise d'Orient⁷. Maintenant comme alors la réconciliation religieuse ne peut venir que d'elle; elle porte dans son sein l'avenir chrétien.

Telle est la première, la plus haute question que nous ayons à débattre avec l'Europe occidentale, c'est la question vitale par excellence.

Il y en a une autre bien grave aussi; c'est celle que l'on appelle communément la question d'Orient; c'est la question de l'Empire.

Ici, il ne s'agit pas de diplomatie; on sait trop bien que tant que durera le Statu-quo, la Russie plus qu'aucune autre puissance respectera les traités. Mais les traités, mais la diplomatie ne règlent après tout que les choses du jour. Les intérêts permanents, les rapports éternels c'est l'histoire seule qui en connaît. Or que nous dit l'histoire?

Elle nous dit que l'Orient orthodoxe, tout ce monde immense qui relève de la croix grecque, est un dans son principe étroitement solidaire dans toutes ses parties, vivant de sa vie propre, originale, indestructible. Il peut être matériellement fractionné, moralement il sera toujours un et indivisible. Il a subi momentanément la domination latine, il a subi pendant des siècles l'invasion des races asiatiques, il n'a jamais accepté ni l'une ni l'autre.

Il y a parmi les Chrétiens de l'Orient un dicton populaire qui exprime naïvement ce fait; ils ont l'habitude de dire, que tout dans la création de Dieu est bien fait, bien ordonné, des choses exceptées, et ces deux choses sont: le Pape et le Turc.

— Mais Dieu, — ont-ils soin d'ajouter, — a voulu dans sa sagesse infinie rectifier ces deux erreurs et c'est pour cela qu'ils a créé le Czar moscovite.

Nul traité, nulle combinaison politique ne prévaudra jamais contre ce simple dicton populaire⁸. C'est le résumé de tout le passé et la révélation de tout un avenir.

— En effet, quoiqu'on fasse ou qu'on s'imagine, pourvu que la Russie reste ce qu'elle est, l'empereur de Russie sera nécessairement, irrésistiblement le seul souverain légitime de l'Orient orthodoxe, sous quelque forme d'ailleurs qu'il juge convenable d'exercer cette souveraineté. Faites ce que vous voudrez, mais encore une fois, à moins que vous n'ayez détruit la Russie, vous n'empêcherez jamais ce fait de se produire.

Qui ne voit que l'Occident avec toute sa philanthropie, avec son prétendu respect pour le droit des nationalités et tout en se déchaînant contre l'ambition insatiable de la Russie, ne voit dans les populations qui habitent la Turquie qu'une seule chose: une proie à dépêcer.

Il voudrait tout bonnement recommencer au dix-neuvième siècle ce qu'il avait essayé de faire au treizième et ce qui déjà alors lui avait si mal réussi⁹. C'est la même tentative sous d'autres noms et au moyen de procédés un peu différents. C'est toujours cette ancienne, cette incurable prétention de fonder dans l'Orient orthodoxe un Empire latin, de faire de ces pays une annexe, une dépendance de l'Europe occidentale.

Il est vrai que pour arriver à ce résultat, il faudrait commencer par éteindre dans ces populations tout ce qui jusqu'à présent a constitué leur vie morale, par détruire en elles ce que les Turcs eux-mêmes ont épargné. Mais ce n'est pas là une considération qui pouvait arrêter un seul instant le prosélitisme occidental, persuadé qu'il est que toute société que n'est pas exactement faite à l'image de celle de l'Occident n'est pas digne de vivre, et, fort de cette conviction il se mettrait bravement à l'oeuvre pour délivrer ces populations de leur nationalité comme d'un reste de barbarie.

Mais cette Providence historique qui est au fond des choses humaines y a heureusement pourvu. Déjà au treizième siècle l'Empire d'Orient, tout mutilé, tout énérvé qu'il était, a trouvé en lui-même assez de vie pour rejeter de son sein la domination latine après soixante et quelques années d'une existence contestée¹⁰; et certes il faut convenir que depuis lors le véritable Empire d'Orient, l'Empire orthodoxe, s'est grandement relevé de sa déchéance.

C'est ici une question sur laquelle la science occidentale malgré ses prétentions à l'infailibilité a toujours été en défaut. L'Empire d'Orient, est constamment resté une énigme pour elle; elle a bien pu le calomnier, elle ne l'a jamais compris. Elle a traité l'Empire d'Orient comme Monsieur de Custine vient de traiter la Russie, après l'avoir étudié à travers sa haine doublée de son ignorance¹¹. On n'a su jusqu'à présent se rendre un compte vrai ni du principe de vie qui a assuré à l'Empire d'Orient ses mille ans d'existence, ni de la circonstance fatale qui a fait que cette vie si tenace a toujours été contestée et à quelques égards si débile.

Ici, pour rendre ma pensée avec une précision suffisante, je devrais entrer dans des développements historiques que ne comportent point les bornes de cette notice. Mais telle est l'analogie réelle, telle est l'affinité intime et profonde qui rattache la Russie à ce glorieux antécédent de l'Empire d'Orient, qu'à défaut d'études historiques assez approfondies il suffit à chacun de nous de consulter ses impressions les plus habituelles et pour ainsi dire les plus élémentaires, pour comprendre d'instinct ce que c'était que ce principe de vie, cette âme puissante

qui pendant mille ans a fait vivre et durer ce corps si frêle de l'Empire d'Orient. Cette âme, ce principe, c'était le Christianisme, c'était l'élément Chrétien tel que l'avait formulé l'Eglise d'Orient, combiné ou pour mieux dire identifié non seulement avec l'élément national de l'état, mais encore avec la vie intime de la société. Des combinaisons analogues ont été tenées, ont été accomplies ailleurs, mais elles n'ont eu nulle part ce caractère profond et original. Ici, ce n'était pas simplement une Eglise se faisant nationale dans l'acception ordinaire du mot comme cela s'est vu ailleurs, c'était l'Eglise se faisant la forme essentielle, l'expression suprême d'une nationalité déterminée, de la nationalité de toute une race, de tout un monde¹². Voilà aussi, soit dit en passant, comment il a pu se faire que plus tard cette même Eglise d'Orient est devenue comme le synonyme de la Russie, l'autre nom, le nom sacré de l'Empire, triomphante partout où elle règne, militante partout où Russie n'a pas encore fait pleinement reconnaître sa domination. En un mot si intimement associée à ses destinées qu'il est vrai de dire qu'à des degrés divers il y a de la Russie partout où se rencontre l'Eglise orthodoxe.

Quant à l'ancien, à ce premier Empire d'Orient, la circonstance fatale qui a pesé sur ses destinées, c'est qu'il n'a jamais pu mettre en oeuvre qu'une portion minime de la race sur laquelle il aurait dû principalement s'appuyer. Il n'a occupé que la lisière du monde que la Providence tenait en réserve pour lui; c'est le corps cette fois qui a manqué à l'âme. Voilà pourquoi cet Empire, malgré la grandeur de son principe, est constamment resté à l'état de l'ébauche, pourquoi il n'a pu opposer à la longue une résistance efficace aux ennemis qui l'enveloppaient de toutes parts. Son assiette territoriale a toujours manqué de base et de profondeur; c'était, pour tout dire, une tête séparée de son tronc. Aussi, par une de ces combinaisons Providentielles qui sont en même temps profondément naturelles et historiques, c'est le lendemain du jour où l'Empire d'Orient a paru définitivement succomber sous les coups de la destinée qu'il a en réalité pris possession de son existence définitive. Constantinople tombait aux mains des Turcs en 1453 et neuf ans après, en 1462, le grand Ivan III arrivait au trône de Moscou¹³.

Qu'on ne s'éffarouche pas de grâce de toutes ces généralités historiques quelque hasardées qu'elles puissent paraître à la première vue. Qu'on se dise bien que ces prétendues abstractions, c'est nous-même, c'est notre passé, notre présent, notre avenir. Nos ennemis le savent bien, tâchons de le savoir comme eux. C'est parce qu'ils le savent, c'est parce qu'ils ont compris que tous ces pays, toutes ces populations qu'ils voudraient conquérir au système occidental, tiennent à la Russie historiquement parlant comme des membres vivants tiennent au corps dont ils font partie, qu'ils travaillent à relâcher, à rompre s'il est possible, le lien organique qui les rattache à nous.

Ils ont compris que tant que ce lien subsiste, tous leurs efforts pour éteindre dans ces populations la vie qui leur est propre resteraient éternellement stériles. Encore une fois le bât qu'on se propose est le même qu'au treizième siècle, mais les moyens diffèrent. A cette époque l'Eglise latine voulait brutalement se substituer dans tout l'Orient Chrétien à l'Eglise orthodoxe; maintenant on cherchera à ruiner les fondements de cette Eglise par la prédication philosophique.

Au treizième siècle la domination de l'Occident prétendait s'approprier ces pays directement et les gouverner en son propre nom; maintenant faute de mieux on cherchera à y provoquer, à y favoriser l'établissement de petites nationalités bâtarde, de petites existences politiques, soi-disant indépendantes, vains simulacres bien mensongers, bien hypocrites, bons, tout au plus, à masquer la réalité, et cette réalité ce serait maintenant comme alors: la domination de l'Occident.

Ce qui vient d'être tenté en Grèce est une grande révélation et devrait servir d'enseignement à tout le monde. Il est vrai que jusqu'à présent la tentative ne paraît guère avoir profité à ceux qui en ont été les instigateurs. L'arme a répercuté contre la main qui s'en est servie. Et cette révolution qui après avoir annulé un pouvoir d'origine étrangère paraît avoir restitué l'initiative à des influences plus nationales, pourrait fort bien en définitive aboutir à resserrer le lien qui rattache ce petit pays au grand tout, dont il n'est qu'une fraction¹⁴.

Il faut se dire d'ailleurs que tout ce qui se passe ou se passerait en Grèce ne sera jamais qu'un épisode, un détail de la grande lutte entre l'Occident et nous. Ce n'est pas là-bas, aux extrémités que l'immense question sera décidée. C'est ici, parmi nous, au centre, au coeur même de ce monde de l'Orient Chrétien, de l'Orient Européen que nous représentons, de ce monde qui est nous-même. Ses destinées définitives qui sont aussi les nôtres, ne dépendent que de nous; elles

dépendent avant tout du sentiment plus ou moins énergique qui nous lie, qui nous identifie l'un à l'autre.

Répétons-le donc et ne nous laissons pas de le redire: l'église d'Orient est l'Empire orthodoxe, l'Eglise d'Orient héritière légitime de l'Eglise universelle, l'Empire orthodoxe identique dans son principe, étroitement solidaire dans toutes ses parties. Est-ce là ce que nous sommes? ce que nous voulons être? Est-ce là ce que l'on prétend nous contester?

Voilà, pour qui sait voir, toute la question entre nous et la propagande occidentale; c'est le fond même du débat. Tout ce qui n'est pas cela, tout ce qui dans la polémique de la presse étrangère ne se rattache pas à cette grande question plus ou moins directement comme une conséquence à son principe, ne mérite pas un instant d'occuper notre attention. C'est de la déclamation pure.

Pour nous, nous ne saurions nous pénétrer assez intimement de ce double principe historique de notre existence nationale. C'est le seul moyen de tenir tête à l'esprit de l'Occident, de mettre un frein à ses prétentions comme à ses hostilités.

Jusqu'à présent, avouons-le, dans les rares occasions où nous avons pris la parole pour nous défendre contre ses attaques, nous l'avons fait, à une ou deux exceptions près, d'une manière trop peu digne de nous. Nous avons trop l'air d'écoliers cherchant par de gauches apologies à désarmer la mauvaise humeur de leur maître.

Quand nous saurons mieux qui nous sommes, nous ne nous aviserons plus de faire amende honorable à qui ce soit d'être ce que nous sommes.

Et que l'on ne s'imagine pas qu'en proclamant hautement nos titres nous ajouterions à l'hostilité de l'opinion étrangère à notre égard. Ce serait bien peu connaître l'état actuel des esprits en Europe.

Encore une fois ce qui fait le fond de cette hostilité, ce qui vient en aide à la malveillance qu'ils exploitent contre nous, c'est cette opinion absurde et pourtant si générale que tout en reconnaissant, en s'exagérant peut-être nos forces matérielles, on en est encore à se demander si toute cette puissance est animée d'une vie morale, d'une vie historique qui soit propre. Or, l'homme est ainsi fait, surtout l'homme de notre époque, qu'il ne se résigne à la puissance physique qu'en raison de la grandeur morale qu'il y voit attaché.

Chose bizarre en effet, et qui dans quelques années paraîtra inexplicable. Voilà un Empire qui par une rencontre sans exemple peut-être dans l'histoire du monde, se trouve à lui seul représenter deux choses immenses: les destinées d'une race toute entière et la meilleure, la plus saine moitié de l'Eglise Chrétienne.

Et il y a encore des gens qui se demandent sérieusement quels sont les titres de cet Empire, quelle est sa place légitime dans le monde!.. Serait-ce que la génération contemporaine est encore tellement perdue dans l'ombre de la montagne qu'elle a de la peine à en apercevoir le sommet?..

Il ne faut pas l'oublier d'ailleurs: pendant des siècles l'Occident Européen a été en droit de croire que moralement parlant il était seul au monde, qu'à lui seul il était l'Europe toute entière. Il a grandi, il a vécu, il a vieilli dans cette idée, et voilà qu'il s'aperçoit maintenant qu'il s'était trompé, qu'il y avait à côté de lui une autre Europe, sa soeur cadette peut-être, mais en tout cas sa soeur bien légitime, qu'en un mot il n'était lui que la moitié du grand tout. Une pareille découverte est une révolution tout entière entraînant après elle le plus grand déplacement d'idées qui se soit jamais accompli dans le monde des intelligences.

Est-il étonnant que de vieilles convictions luttent de tout leur pouvoir contre une évidence qui les ébranle, qui les supprime? et ne serait-ce pas à nous de venir en aide à cette évidence, à la rendre invincible, inévitable? Que faudrait-il faire pour cela?

ICI JE TOUCHE À L'OBJET MÊME DE CETTE COURTE NOTICE. Je conçois que le gouvernement Imperial ait de très bonnes raisons pour ne pas désirer qu'à l'intérieur, dans la presse indigène, l'opinion s'anime trop sur des questions bien graves, bien délicates en effet, sur des questions qui touchent aux racines mêmes de l'existence nationale; mais au dehors, mais dans la presse étrangère, quelles raisons aurions-nous pour nous imposer la même réserve? Quels ménagements avons-nous encore à garder vis-à-vis d'une opinion ennemie qui, se prévalant de notre silence, s'empare tout à son aise de ces questions et les résout l'une après l'autre, sans contrôle, sans appel, et toujours dans le sens le plus hostile, le plus contraire à nos intérêts. Ne nous devons-nous pas à nous-même de faire cesser un pareil état de choses? Pouvons-nous encore nous en dissimuler les grands inconvénients? et qu'est-il nécessaire de rappeler le déplorable scandale d'apostasie récente tant politique que religieuse¹⁵... et ces apostasies auraient-elles

été possibles si nous n'avions pas bénévolement, gratuitement livré à l'opinion ennemie le monopole de la discussion ?

Je prévois l'objection que l'on va me faire. On est, je le sais, trop disposé chez nous à s'exagérer l'insuffisance de nos moyens, à se persuader que nous ne sommes pas de force à engager avec succès la lutte sur un pàriel terrain. Je crois que l'on se trompe; je suis persuadé que nos ressources sont plus grandes qu'on ne se l'imagine; mais même en laissant de côté nos ressources indigènes, ce qui est certain, c'est que l'on ne connaît pas assez chez nous les forces auxiliaires que nous pourrions trouver au dehors. En effet, quelque soit la malveillance apparente et souvent trop réelle de l'opinion étrangère à notre égard, nous n'apprécions pas assez ce que dans l'état de fractionnement où sont tombés en Europe les opinions aussi bien que les intérêts, une grande, une importante unité comme l'est la nôtre, peut exercer d'ascendant et de prestige sur des esprits que ce fractionnement poussé à l'extrême a réduit au dernier degré de lassitude.

Nous ne savons pas assez combien on y est avide de tout ce qui offre des garanties de durée et des promesses d'avenir... comme on y éprouve le besoin de se rallier ou même de se convertir à ce qui est grand et fort. Dans l'état actuel des esprits en Europe, l'opinion publique, toute indisciplinée, toute indépendante qu'elle paraisse, ne demande pas mieux au fond que d'être violente avec grandeur. Je le dis avec une conviction profonde: l'essentiel, le plus difficile pour nous, c'est d'avoir foi en nous-même; d'oser nous avouer à nous-même toute la portée de nos destinées, d'oser l'accepter tout entière. Ayons cette foi, ce courage. Ayons le courage d'arborer notre véritable drapeau dans la mêlée des opinions qui se disputent l'Europe et il nous fera trouver des auxiliaires là-même où jusqu'à présent nous n'avions rencontré que des adversaires. Et nous verrons se réaliser une magnifique parole, dite dans une circonstance mémorable. Nous verrons ceux-là même qui jusqu'à présent se déchainaient contre la Russie ou cabalaient en secret contre elle, se sentir heureux et fiers de se rallier à elle, de lui appartenir.

Ce que je dis là n'est pas une simple supposition. Plus d'une fois des hommes éminents par leur talents aussi que par l'autorité que ce talent leur avait acquise sur l'opinion, m'ont donné des témoignages non équivoques de leur bonne volonté, de leurs bonnes dispositions à notre égard. Leurs offres de service étaient telles qu'elles n'avaient rien de compromettant ni pour ceux qui les faisaient ni pour celui qui les aurait acceptées. Ces hommes assurément n'entendaient pas se vendre à nous, mais ils n'auraient pas mieux demandé que de nous savoir chacun dans la ligne et dans la mesure de son opinion. L'essentiel eût été de coordonner ces efforts, de les diriger tous vers un but déterminé, de faire concourir ces diverses opinions, ces diverses tendances au service des intérêts permanents de la Russie, tout en conservant à leur langage cette franchise d'assaut sans laquelle on ne fait pas d'impression sur les esprits.

Il va sans dire qu'il ne saurait être question d'engager avec la presse étrangère une polémique quotidienne minutieuse portant sur des petits faits, sur des petits détails; mais ce qui serait vraiment utile, ce serait par exemple de prendre pied dans le journal le plus accrédité de l'Allemagne, d'y avoir des organes graves, sérieux, sachant se faire écouter du public — et tendant par des voies différentes, mais avec un certain ensemble vers un but déterminé.

Mais à quelles conditions réussirait-on à imprimer à ce concours de forces individuelles et jusqu'à un certain point indépendantes une direction commune et salutaire? A la condition d'avoir sur les lieux un homme intelligent, doué d'énergiques sentiments de nationalité, profondément dévoué au service de l'Empereur et qui par une longue expérience de la presse aurait acquis une connaissance suffisante du terrain sur lequel il serait appelé à agir.

Quant aux dépenses que nécessiteraient l'établissement d'une presse russe à l'étranger, elles seraient minimes comparativement au résultat qu'on pourrait en attendre.

Si cette idée était agréée, je m'estimerais trop heureux de mettre aux pieds de l'Empereur tout ce qu'un homme peut offrir et promettre: la propreté de l'intention et le zèle du dévouement le plus absolu¹⁶.

Исследовав, что скрывается под тем недоброжелательством, которое изъясляет к нам Европа, и оставляя без внимания разглагольствования и общие места ежедневной газетной полемики, мы обнаружим следующую мысль:

«Занимая в мире огромное место, Россия представляет собой лишь материальную величину, и ничего более».

Вот истинное обвинение, остальные второстепенны или вымышленны.

Как родилась эта идея и чего она стоит?

Она есть плод двойного невежества: европейского и нашего собственного. Одно вытекает из другого. В сфере нравственной общество, цивилизация, основывающие свое существование на себе самих, могут быть поняты другими лишь постольку, поскольку понимают себя сами: Россия — мир, который лишь приступает к осознанию принципа своего бытия. Между тем страна обретает историческую легитимность, только осознав этот принцип. В тот день, когда Россия вполне постигнет свой принцип, она заставит окружающий мир принять его. В самом деле, что происходит меж Западом и нами? Искренне ли Запад заблуждается на наш счет? Всерьез ли пытается не брать в расчет наши исторические грамоты?

Западная Европа еще не была создана, когда мы уже существовали, и существовали, без сомнения, со славой. Все различие в том, что тогда мы назывались Восточной Империей, Восточной Церковью; мы и сегодня то же, что были тогда.

Что такое Восточная империя? Это законная и прямая наследница высшей власти Цезарей. Это полная и всецелая верховная власть, не исходящая, не проистекающая, в отличие от власти западных монархов, из какой бы то ни было внешней силы, но несущая основания своего владычества в себе самой, и притом упорядочиваемая, сдерживаемая и освящаемая Христианством.

Что есть Восточная Церковь? Это Церковь Всемирная.

Вот единственные предметы для серьезного спора меж Западом и нами. Все прочее — пустая болтовня. Чем глубже вникнем мы в сущность этих двух предметов, тем сильнее предстанем перед лицом противника, тем скорее сделаемся самими собой. Воистину, борьба меж Западом и нами не прекращалась никогда. Не бывало даже перемирий, случались лишь короткие остановки военных действий. Ныне — к чему скрывать? — война вот-вот разгорится ярче, чем когда бы то ни было, причем, как прежде, как всегда, в авангарде противника выступает Церковь Римская, церковь латинская.

Что ж, примем бой открыто, решительно. Пусть ни на секунду не забывает Восточная Церковь перед лицом Рима, что она — законная наследница Церкви Всемирной.

Всем нападкам Рима, всем его обидам мы можем противопоставить лишь одно оружие, но оружие убийственное; это его история, его прошлое. Что свершил Рим? Как захватил, как присвоил себе власть? Несомнительной узурпацией прав и свойств всемирной церкви¹.

Чем пытался он оправдать эту узурпацию? Необходимостью хранить единство веры. Для достижения сей цели Рим не брезговал никакими средствами, ни насилием, ни хитростью, ни кострами, ни иезуитами. Ради единства веры он не побоялся извратить христианство. И что же, вот уже три столетия единства веры в западной церкви не сыщешь. Три столетия тому назад Рим ввергнул половину Европы в ересь, а ересь ввергла ее в безверие². Вот плод, принесенный христианскому миру многовековой диктаторской властью, коей папский престол, не внемля гласу Соборов, подчинил Церковь. Он не убоился восстать против Всемирной Церкви; другие не устрашились подняться против него самого. Такова воля Божественного правосудия, являющая себя во всем, что происходит в земном мире.

Вот чисто религиозная сущность наших споров с Римом. Что же до политического воздействия, — впрочем, менее нас интересующего, — которое оказал Рим на различные страны Западной Европы, то каким тяжким обвинением оборачивается оно для папского престола!

Разве не Рим, разве не ультрамонтанская политика внесли беспорядок, раздор в жизнь Германии, разве не они умертвили Италию? Они внесли в жизнь Германии беспорядок, подрывая власть императоров, они внесли в нее раздор, сделавшись причиною Реформации. Италию же политика Рима умертвила, всеми средствами и во все эпохи препятствуя установлению в этой стране законной и национальной верховной власти. На факт этот указал еще три столетия назад величайший из итальянских историков нового времени³. Обратимся теперь к Франции, ограничившись при этом лишь временами ближайшими, — разве не ультрамонтанское влияние раздавило, погасило все, что было самого чистого, поистине христианского в галликанской церкви? Разве не Рим разрушил Пор-Рояль и, лишив христианство его благороднейших защитников, предал его, можно сказать, руками иезуитов на растерзание философии восемнадцатого столетия⁴. Все сие, к несчастью, есть История, и история современная.

Что же касается до России, то, если даже мы умолчим о снесенных нами оскорблениях, об истории наших несчастий в семнадцатом столетии⁵, как сможем мы не сказать ни слова о политике папского престола в отношении народов, связанных с Россией братством племени и языка, но по воле рока от нее отделенных? Ничем не погрешая против истины, можно сказать, что если прочим странам латинская церковь несла гибель своими злоупотреблениями и излишествами, то славянским племенам она

была заклятым врагом по сути своего бытия. Само немецкое завоевание было не более чем орудием, покорным мечом в ее руках. Направлял и готовил удары Рим. Всюду, где Рим ступал на землю славянских народов, он объявлял войну не на жизнь, а на смерть их национальному духу. Он либо уничтожал, либо искажал его. Он лишил национальности богемцев и извратил нравственность поляков, он поступил бы так же со всеми прочими славянскими племенами, не повстречайся на его пути Россия. Отсюда его безграничная ненависть к нам. Рим понимает, что во всякой славянской стране, где не до конца умерщвлен национальный дух, Россия самым своим присутствием, самым фактом своего политического существования препятствует его гибели и что все попытки возрождения этого народного духа будут грозить Риму страшными неожиданностями. Вот наши отношения с римской курией. Вот их несомнительный итог. Что ж, имея за спиной такое прошлое, страшиться ли нам принять вызов, который может нам бросить Рим? Как Церковь мы вправе спросить с папского престола от имени Церкви Всемирной за то хранилище веры, которым он возжелал владеть единолично даже ценою схизмы. Как политическая сила мы можем взять в союзники против Рима историю его, гнев половины Европы и более чем обоснованные укоризны собственного нашего племени.

Иные воображают, будто религиозная реакция, охватившая ныне Европу, может обернуться к исключительной пользе латинской Церкви; на мой взгляд, это великое заблуждение. Многие протестанты, не отрицаю, перейдут в католичество, но обращение это никогда не примет массового характера. То, что осталось в латинской Церкви от основ католицизма, вечно будет притягивать тех протестантов, кои, утомленные потрясениями Реформации, мечтают возвратиться в гавань, покориться власти католического закона, но память о римской курии, но ультрамонтанство вечно будут их отталкивать⁶.

То, что справедливо применительно к истории латинской церкви, верно и применительно к нынешнему ее бытию.

Католицизм во все времена составлял всю силу папизма, как папизм составляет всю слабость католицизма.

Сила без слабости — принадлежность одной лишь Всемирной Церкви. Пусть она покажется, пусть вмешается в спор, и тотчас в наши дни прояснится то, что было явлено в первые дни Реформации, когда вожди этого религиозного движения, уже порвав с папским престолом, но еще не решившись отринуть традиции католической церкви, единогласно обращали свои взоры к Церкви Восточной⁷. Ныне, как и тогда, религиозного примирения можно ожидать только от нее; она несет в себе семя будущего христианства.

Таков первый, возвышеннейший вопрос, служащий источником нашего спора с Западной Европой, вопрос жизни и смерти по преимуществу.

Есть и другой вопрос, также немаловажный,— тот, который обыкновенно именуют восточным; это вопрос об Империи.

Мы не говорим здесь о дипломатии; слишком хорошо известно, что, если ничто не нарушит нынешнего равновесия, Россия более чем какая бы то ни было держава будет чтить подписанные ею договоры. Но договоры, но дипломатия в конечном счете разрешают лишь вопросы сиюминутные. Постоянные интересы, вечные отношения ведомы одной лишь истории. Что же говорит нам история?

Она говорит нам, что православный Восток, весь этот огромный мир, наследующий греческому кресту, един в своем основании, что все его части теснейшим образом связаны меж собой, что он живет собственной жизнью, самобытной и нерушимой. Его можно раздробить физически, нравственно же он вечно пребудет единым и неделимым. Ему случилось ненадолго подпасть под латинское владычество, он в течение столетий подчинился азиатским завоевателям, но никогда не примирился ни с тем, ни с другими.

У восточных христиан в ходу поговорка, простодушно изъясняющая этот факт; они часто повторяют, что Господь устроил мир безупречно, и две, только две вещи нарушают вселенскую гармонию: Папа и турок.

— Но Господь,— спешат они добавить,— в своей бесконечной мудрости пожелал исправить две эти ошибки и на сей предмет создал московского царя.

Никакому трактату, никакой политической хитрости не взять верх над этой простенькой поговоркой⁸. В ней — итог всего прошедшего и прозрение всего будущего. В самом деле, что ни предпринимай, куда ни подайся, если только Россия останется тем, что она есть, российский император необходимо и неодолимо пребудет единственным законным владыкой православного Востока, осуществляющим, впрочем, свое владычество в той форме, в какой ему угодно. Делайте, что хотите, но, повторяю еще раз, до тех пор, пока вы не уничтожите Россию, вам не отменить этой власти.

Кому не ясно, что Запад, со всею своею философией, со своим мнимым уважением к правам наций и протестами против ненасытного честолюбия России, рассматривает народы, населяющие турецкую империю, единственно как добычу, которую необходимо поделить.

Запад просто-напросто желал бы вновь приняться в девятнадцатом столетии за то, что он тщился совершить в тринадцатом и что уже тогда столь дурно ему удалось⁹. Мы видим все то же древнее, неисправимое притязание основать на православном

Востоке латинскую Империю, превратить славянские страны в колонию, провинцию Западной Европы.

Правда, ради достижения этой цели пришлось бы для начала истребить в тамошних народах все, что до сего дня составляло их нравственную жизнь, уничтожить то, что пощадили турки. Но разве способно это соображение остановить хотя на миг западных прозелитов, убежденных, что всякое общество, устроенное не в точности по западному образцу, недостойно существовать? Вооруженные этим убеждением, они бы отважно взялись за дело, дабы избавить славянские народы от их национального духа как пережитка варварства.

Однако тот исторический Промысел, что движет всеми земными вещами, к счастью, не оставил нас. Уже в тринадцатом столетии Восточная империя, какой бы раздробленной и ослабленной она ни была, нашла в себе достаточно сил, чтобы после шести с лишним десятков лет смутного существования сбросить латинское иго¹⁰; с тех пор, отрицать это невозможно, истинная Восточная империя, империя православная, вполне оправилась от прежнего упадка.

Вот вопрос, которого западная наука, несмотря на все ее притязания на непогрешимость, никогда не могла разрешить. Восточная империя всегда оставалась для нее загадкой; она могла оклеветать ее, но никогда не умела понять. Она обходилась с Восточной империей так, как в своем недавнем сочинении обошелся с Россией господин де Кюстин, взглянувший на нее сквозь призму ненависти, помноженной на невежество¹¹. До сей поры никто не сумел постигнуть ни основания, на коих покоилось тысячелетнее существование Восточной империи, ни роковые обстоятельства, приводившие к тому, что эта мужественная империя неизменно подвергалась нападкам и в некоторых отношениях была столь немощной.

Здесь, дабы изъяснить свою мысль с достаточной точностью, мне следовало бы углубиться в исторические рассуждения, решительно выходящие за рамки этой заметки. Но такова подлинная схожесть, такова внутренняя, глубинная общность России с ее славным предком, Восточной империей, что и без исторических изысканий всякий может, положась на свои обыденные и, так сказать, незатейливые впечатления, доверясь одному лишь чутью, понять, какой жизненный принцип, какая могучая душа в течение тысячи лет вдыхали жизнь в хрупкое тело Восточной империи. Этой душой, этим принципом было христианство, христианская религия, какой создала ее Восточная Церковь, соединившаяся или, лучше сказать, отождествившаяся не только с национальными основами государства, но и с внутренней жизнью общества. Опробованы, воплощены подобные сочетания были и в других краях, но нигде не имели они столь глубокого и самобытного характера. В России Церковь не только сделалась национальной в

обычном значении этого слова, как это случается в других местах, здесь Церковь стала основой, высшим выражением духа нации, целого племени, целого мира¹². Вот отчего, заметим между прочим, случилось так, что позже эта самая Восточная Церковь сделалась как бы синонимом России, другим, священным именем Империи, вот отчего она торжествовала всюду, где побеждала Россия, всюду, где она царствует, и вела борьбу всюду, где Россия еще не вступила вполне в свои права. Одним словом, церковь эта так тесно связана с судьбою России, что поистине всюду, где жива Православная церковь, в той или иной степени ощущается присутствие России.

Что же до древней, первой Восточной империи, роковое обстоятельство тяготело над ее судьбами: искони ей лишь в малой степени удавалось опереться на те народы, коими она призвана была повелевать. Она занимала лишь опушку того мира, который уготовило ей Провидение; на сей раз душе недостало тела. Вот отчего Империя эта, несмотря на величие своего принципа, вечно пребывала в состоянии наброска, вот отчего она не могла оказывать долгое и действенное сопротивление врагам, окружавшим ее со всех сторон. Местоположению ее вечно не хватало основательности и глубины; говоря коротко, это была голова, отделенная от туловища. Итак, вследствие одного из тех обстоятельств, что зависят от воли Провидения, но одновременно глубоко укоренены в природе и истории, не успела Восточная Европа пасть — казалось, навсегда — под ударами судьбы, как началось ее истинное и окончательное бытие. Константинополь был занят турками в 1453 году, а девять лет спустя, в 1462 году, великий царь Иван III воссел на московском престоле¹³.

Не должно пугаться всех этих исторических рассуждений, какими бы рискованными ни казались они на первый взгляд. Вспомним, что эти мнимые отвлеченности суть мы сами, наше прошедшее, наше настоящее, наше будущее. Враги наши хорошо это знают, постараемся не отстать от них. Враги знают, понимают, что все те страны, все те народы, которые им желательно было бы подчинить западному господству, связаны с Россией историческими узами, подобно тому как отдельные члены связаны с тем живым организмом, частями которого являются, — оттого-то и стремятся враги ослабить, разорвать, если возможно, эту органическую связь.

Они понимают, что, пока связь эта существует, все их старания задушить собственную жизнь этих народов вечно пребудут бесплодными. Цель их та же, что и в тринадцатом столетии, но средства иные. В ту пору латинская Церковь желала грубою силой изгнать с просторов христианского Востока православную Церковь и занять ее место; ныне она стремится разрушить основания этой церкви философической проповедью.

В тринадцатом столетии Запад притяжал на то, чтобы непосредственно завладеть этими странами и управлять ими от собственного

своего имени; нынче за неимением лучшего он станет покровительствовать рождению маленьких незаконнорожденных наций, маленьких, якобы независимых политических образований, ничемных, лживых, лицемерных мнимостей, годных самое большее на то, чтобы скрывать истинное положение дел, которое неизменно заключается в одном: в стремлении Запада к господству.

То, что недавно было предпринято в Греции, есть великое откровение, из коего должно извлечь уроки целому свету. Конечно, попытка эта по сей день не принесла большой пользы тем, кто ее предпринял. Оружие поразило руку, его поднявшую. Однако эта революция, которая, уничтожив власть чужестранцев, открыла, кажется, дорогу влияниям более национальным, могла бы в конце концов укрепить узы, связующие маленькую страну с великим целым, частью которого она является¹⁴.

Вообще надо признать, что все, что уже произошло или еще произойдет в Греции, вечно пребудет не более чем эпизодом, мелкой деталью великой схватки между Западом и нами. Великий вопрос будет разрешен не там, на окраинах. Он будет разрешен здесь, среди нас, в центре, в сердцевине того христианского Востока, Востока европейского, каким являемся мы, в центре того мира, который воплотился в нас. Окончательные судьбы этого мира, а следственно, и наши судьбы зависят только от нас самих; прежде всего они зависят от того, насколько энергически и глубоко осознаем мы органические узы, связующие нас и предопределяющие наше родство.

Повторим же еще раз и будем повторять неустанно: Восточная Церковь есть Православная Империя; Восточная Церковь есть законная наследница Церкви Всемирной, православная империя, единая в своих основаниях, сплоченная во всех своих частях. Таковы ли мы? такими ли хотим быть? В этом ли праве нам отказывают?

Вот в чем заключается весь предмет разногласий между нами и западной пропагандой для всякого, кто видит предмет в должном свете; в этом самая суть спора. Все, что не касается до этой материи, все, что в полемических статьях западной прессы не связано более или менее непосредственно, как следствие с причиной, с этим великим вопросом, недостойно ни на мгновение занять наше внимание. Это разглагольствования, не более.

Что же до нас, нам должно все глубже и глубже проникаться сознанием двойной исторической основы нашего национального существования. Таков единственный способ противостоять духу Запада, поставить преграду его притязаниям и нападкам.

До сего дня, признаем это, в тех редких случаях, когда мы поднимали голос, дабы отразить его нападения, мы за крайне редкими исключениями избирали тон, весьма мало нам подобающий. Мы слишком походили на школяров, пытающихся неуклюжими восхвалениями умиловить прогневавшегося наставника.

Когда мы лучше узнаем, кто мы такие, мы перестанем публично каяться в этом перед кем бы то ни было.

И не стоит воображать, будто, громко оглашая свои грамоты, мы еще сильнее распалим против себя иностранцев. Думать так — значит вовсе не понимать, чем ныне заняты умы в Европе.

Повторим еще раз: если Запад враждебен к нам, если он глядит на нас недобро, причина заключается в том, что, признавая и даже преувеличивая, быть может, нашу материальную силу, он чаще всего, как ни абсурдно это звучит, сомневается в том, что могущество наше одушевлено собственной нравственной жизнью, собственной жизнью исторической. Между тем человек, в особенности же человек нашего времени, так создан, что он смиряется с физической мощью лишь тогда, когда различает за нею могущество нравственное.

В самом деле, странная вещь, вещь, которая спустя несколько лет покажется необъяснимой. Вот Империя, воплощающая волею обстоятельств, подобных которым, быть может, не сыщешь в мировой истории, разом две громады: судьбы целой расы и прекраснейшую, святейшую половину Христианской Церкви.

И при этом находятся еще люди, которые всерьез задаются вопросом, где патенты этой Империи на благородство, каково ее законное место в мире!.. Неужели нынешнее поколение так заплуталось в тени горы, что не умеет различить ее вершину?..

Впрочем, не следует забывать: в течение столетий европейский Запад был вправе полагать, что в нравственном отношении он одинок, что он и есть вся Европа. Он взрастал, жил, старел с этой мыслью, и вот ныне он обнаруживает, что ошибся, что бок о бок с ним жила иная Европа, его сестра, быть может, сестра младшая, но, без сомнения, законная, одним словом, что он — не более чем половина великого целого. Подобное открытие — настоящая революция, влекущая за собой величайший переворот в идеях, какой когда бы то ни было свершался в мире духовном.

Удивимся ли, что старые убеждения всеми силами стремятся побороть колеблющую их, отменяющую их реальность? И не узрим ли свой долг в том, чтобы помочь этой реальности вступить в свои права, сделаться непобедимой, неотменяемой? Что следует предпринять по сему случаю?

Здесь я подхожу непосредственно к предмету своей короткой заметки. Я полагаю, что императорское правительство имеет весьма существенные причины не желать, чтобы внутри страны, в местной печати, чересчур живо обсуждались вопросы весьма важные, но весьма деликатные, вопросы, затрагивающие самые корни существования нации; иное дело — заграница, иное дело — заграничная печать; к чему проявлять там ту же сдержанность? К чему доле щадить враждебное общественное мнение, которое, кичась нашим безмолвием, без всякого стеснения приступает к этим вопросам и разрешает их один за другим, давая ответы, не

подлежащие ни проверке, ни обжалованию, ответы, неизменно враждебные по отношению к нам, противные нашим интересам. Разве не обязаны мы, хотя бы ради себя самих, положить конец такому состоянию дел? Разве можем мы по-прежнему закрывать глаза на проистекающие из него серьезные неудобства? Стоит ли напоминать о недавнем прискорбном и скандальном вероотступничестве, как политическом, так и религиозном...¹⁵ И разве возможны были бы подобные отпадения от веры, если бы добровольно и бескорыстно мы не уступили главенство в споре враждебному общественному мнению?

Предвижу возражение, которое не замедлит прозвучать в ответ на мои слова. Мои соотечественники, я это знаю, чересчур склонны преувеличивать несовершенство наших средств, уверять себя, будто мы не в силах успешно вести борьбу на данном поприще. Я полагаю, что они заблуждаются, я убежден, что возможности наши куда больше, чем принято считать, но, не касаясь покамест отечественных талантов, скажу с уверенностью, что мы не умеем ценить и тех помощников, что проживают за пределами нашего отечества. В самом деле, каково бы ни было мнимое, а подчас и более чем неподдельное недоброжелательство зарубежного общественного мнения на наш счет, не следует забывать, что в нынешней Европе мнения раздроблены, подобно интересам, и оттого великая, единая держава, какой являемся мы, не может не приковывать к себе умы, донельзя утомленные этой безграничной раздробленностью, и не внушать им значительное уважение.

Мы не вполне понимаем, насколько тянутся проживающие там люди ко всему, что содержит в себе залог постоянства и обещание будущего... насколько сильна в них тяга сблизиться с тем, что велико и могущественно, и даже полностью принять его сторону. Каким бы беспорядочным, каким бы независимым ни казалось нынешнее европейское общественное мнение, по сути дела оно алчет лишь одного: чтобы нечто величественное покорило его своей воле. Говорю это со всей решительностью: главное и самое трудное для нас — поверить в собственные силы, дерзнуть признаться самим себе в грандиозности нашего предназначения, дерзнуть вполне принять на себя этот груз. Отыщем же в себе эту веру, эту отвагу. Осмелимся поднять наше истинное знамя над мешаниной мнений, раздирающих Европу, и смелость эта поможет нам отыскать помощников именно там, где до сей поры встречали мы одних лишь врагов. И тогда сбудется славное слово, сказанное при памятных обстоятельствах. Мы увидим, как те, кто до сего дня открыто нападали на Россию или втайне строили ей ковы, почтут за счастье и честь для себя принять ее сторону, повиноваться ей.

Мои слова — не просто предположение. Не однажды люди, знаменитые своими талантами, а также влиянием, которое благодаря этим талантам они оказывают на общественное мнение,

давали мне недвусмысленные подтверждения своей доброй воли, своей благосклонности по отношению к нам. Они предлагали свои услуги в форме, ничуть не компрометирующей ни их самих, ни тех, кто стал бы их слушать. Люди эти бесспорно не имели в виду торговать собой, но они искренно желали бы, чтобы каждый из нас твердо и трезво придерживался своего мнения. Главное заключалось бы в том, чтобы согласовать наши усилия, чтобы направить их все до единого к определенной цели, чтобы поставить различные мнения и тенденции на службу неизменным интересам России, сохраняя при этом за языком статей прямоту и силу, без коих невозможно потрясать умы.

Нечего и говорить о том, что речь не идет о повседневных мелочных пререканиях с иностранной прессой по поводу частных, незначительных подробностей; истинно полезным было бы другое: завязать прочные отношения с какой-нибудь из наиболее уважаемых газет Германии, обрести там радетелей почтенных, серьезных, заставляющих публику себя слушать — и двинуться разными путями, но в некоем сообществе, к определенной цели.

Но при каких условиях можно усвоить этим отдельным и до какой-то степени независимым силам общее и спасительное направление?

При условии, что рядом будет находиться человек умный, наделенный энергическим национальным чувством, глубоко преданный Императору и достаточно сведущий в делах печати и, следовательно, досконально знающий то поприще, на коем ему предстоит действовать.

Что же до расходов, необходимых для организации за границей русской печати, то они будут ничтожны сравнительно с ожидаемым результатом.

Если идея эта будет принята благосклонно, я почту за великое счастье сложить к стопам Императора все, что может дать и обещать человек: чистоту намерений и усердие абсолютной преданности¹⁶.

Примечания

- 1 После того как в 1054 г. произошло разделение Церкви на Восточную и Западную, последняя приняла название католической (т. е. кафолической, вселенской).
- 2 Нововводители протестантизма Мартин Лютер (в Германии) и Ульрих Цвингли (в Швейцарии) выступили против *извращения христианства*, т. е. против папских установлений и самой католической иерархии в 1510—1520-х гг. Перспектива перехода протестантизма в атеизм (*ереси в безверие*) намечена также в стихотворении «Я лютеран люблю богослуженье...» (1834): «В последний раз вам вера предстоит... <...> В последний раз вы молитесь теперь».
- 3 Имеется в виду глава XII «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» Никколо Макьявелли, написанного в 1513—1517 гг. Это место цити-

- ровалось в трудах современных Тютчеву немецких историков, откуда он, вероятно, его и почерпнул. Ср. в лекции (1848) такого талантливого и полезного для русских слушателей профессора-популяризатора, как П. Н. Кудрявцев (*Кудрявцев П. Н. Лекции. Сочинения. Избранное. М., 1991. С. 20—24*). Современный перевод см.: *Макиавелли Н. Избр. соч. М., 1982. С. 408—410*.
- 4 *Пор-Рояль* — основанный в 1204 г. женский монастырь (около Парижа); в первой половине XVII в. стал оплотом янсенизма — теологической доктрины, отрицавшей, вслед за Блаженным Августином, «свободу воли». Идейнными оппонентами янсенистов были иезуиты, деклариовавшие способность человека решать свою судьбу. Во второй половине XVII — начале XVIII в. против янсенистов выступал Людовик XIV, при котором (в 1709 г.) Пор-Рояль был разрушен.
- 5 Имеется в виду экспансия католической Польши в пределы Московского царства, начавшаяся с поддержки первого Лжедмитрия, на рубеже XVI—XVII вв.
- 6 Под *религиозной реакцией* Тютчев подразумевает тот расцвет католицизма, который характерен прежде всего для Франции 1830—1840-х годов: церковь в этот период стремится учитывать запросы образованной аудитории, и проповеди, скажем, Ж. Лакордера, П.-Л. Кера, Г. Равеньяна становятся местом сбора публики из аристократических салонов, художественных и ученых кругов. Что же касается прогноза о вечном противостоянии католиков и протестантов, то в написанной спустя четыре года статье «Папство и Римский вопрос» Тютчев высказался в совершенно противоположном духе: «Протестантство <...> умирает от истощения...» (*Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. 7-е изд. СПб., 1911. С. 476; далее: ПСС*). Ср. примеч. 2.
- 7 В такой, чрезвычайно утрированной форме Тютчев интерпретирует исторический факт из ранней истории протестантизма: во время лейпцигских дебатов 1519 г. Лютер использовал само наличие православной конфессии, не подвластной Риму, как аргумент против папства. Об этом говорится, в частности, в известном труде немецкого историка Л. Ранке (см.: *Ranke L. Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. Berlin, 1839. Bd. 1. S. 405—406*), ссылка на который есть в письме С. П. Шевырева немецкому философу Ф. Баадеру от 22 февраля 1840 г., опубликованном в посмертной брошюре последнего (в. *Baader F. Der Morgenlandische und Abendlandische Katholizismus <...>. Stuttgart, 1841. S. 97*). Зимой 1839—1840 гг. Тютчев и Шевырев провели вместе в Мюнхене, где прошли последние годы Баадера, ревностного католика и одновременно врага папизма, весьма сочувствовавшего учению Восточной церкви.
- 8 Об упованиях восточных славян на «московского царя» Тютчев писал позднее в статье «Россия и Революция», опираясь на рассказ австрийского генерала Фридриха Шварценберга, переданный ему на рубеже 1833—1834 гг. (см.: ПСС. С. 473; ср.: Лит. наследство. М., 1991. Т. 97, кн. 2. С. 53).
- 9 В 1204 г. Константинополь был захвачен крестоносцами (эпоха IV крестового похода), которые основали здесь Латинскую Константинопольскую империю. В 1261 г. византийский император Михаил VIII Палеолог возвратил себе столицу.
- 10 О кратком периоде *латинского ига* в Византии см. примеч. 9. Говоря о том, что, начиная с XIII в. *Восточная (православная) империя* оправилась от упадка, Тютчев имеет в виду то преемство между Византией и Русью/Россией, которое он постулирует чуть ниже (см. примеч. 13).
- 11 Имеется в виду знаменитая книга маркиза А. де Кюстина «*La Russie en 1839*» (Paris, 1843. Т. 1—4), о которой Тютчев в печати всегда высказывался резко негативно (см.: ПСС. С. 432), в частной же

- беседе с К.-А. Варнгагеном фон Энзе оценил и ее достоинства (см.: *Varnhagen von Ense K. A. Tagebücher. Leipzig, 1861. Bd. 2. S. 216—217*).
- 12 Ср. в указанном выше (примеч. 7) письме С. П. Шевырева Ф. Баадеру от 22 февраля 1840 г.: «...можно надеяться, что именно в России разовьется всемирное христианство, чуждое европейских предрассудков, истребительного эгоизма римской церкви и разъединяющего принципа, которым, к несчастью, заражен протестантизм (v. *Baader F. Op. cit. S. 100*). Ср. также в позднейшей статье Тютчева «Россия и Революция»: «Россия прежде всего христианская империя; русский народ — христианин не только в силу своего православия, но еще благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения» (ПСС. С. 457).
- 13 Ср. характеристику правления Ивана III у Карамзина (Т. VI. Гл. I): «Отселе История наша приемлет достоинство истинно государственной, описывая уже не бессмысленные драки княжеские, но деяния Царства, приобретающего независимость и величие. <...> Издыхающая Греция отказывает нам остатки своего древнего величия» (*Карамзин Н. М. История Государства Российского. 5-е изд. СПб., 1842. Кн. 2. Стб. 5, вторая пагинация*).
- 14 В сентябре 1843 г. население Греции потребовало от короля Оттона I (сына баварского императора Людвига I, занявшего престол в 1832 г. по соглашению между европейскими державами) устранить от управления страной его единоземцев (католиков). В ноябре 1843 г., созвав парламент, король обещал выполнить это требование. Мимо внимания Тютчева вряд ли прошла «великая идея», высказанная в речи известного греческого политика Колетиса на заседании парламента в начале 1844 г.: Афины — только главный город греческого королевства, Константинополь — великая столица всех эллинов.
- 15 Возможно, речь идет о князе Иване Сергеевиче Гагарине (1814—1882) — мюнхенском приятеле и сослуживце Тютчева в 1833—1835 гг. Состоя на дипломатической службе (в парижском и венском посольствах), Гагарин еще в 1842 г. тайно принял католичество, а 12 августа 1843 г. в Париже принял послушничество в ордене иезуитов. В 1843—1845 гг. проходил двухлетний новициат в обители St. Acheul.
- 16 Заключительный абзац, «замаранный» в копии А. И. Тургенева, восстановлен по копии М. П. Погодина (подробнее см. в нашей статье).

*Публикация и примечания А. Л. Осовата.
Перевод французского текста В. А. Мильчиной*

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ. ПИСЬМО К А. С. СУВОРИНУ

Даже на фоне всеобщего восторженного увлечения Россией и «русской душой», которое распространилось в Западной Европе в 90-е годы прошлого столетия, Рильке представляет собой явление исключительное. Его страстное и неослабное тяготение к России и всему русскому — не просто эпизод из истории русско-германских литературных отношений, а нечто более значительное и крупное: одна из мифологем мировой культуры, глубокая романтическая иллюзия XIX в., связанная с Россией и бытующая до сих пор в различных своих, подчас неожиданных, формах.

Сближение молодого поэта с Россией начинается в 1897 г., когда, живя в Мюнхене, он подпадает под сильное влияние писательницы Лу Андреас-Саломе (1861—1937), родившейся в Петербурге и много выступавшей в те годы со статьями и очерками на русские темы. Общение с ней играет важнейшую роль в духовном становлении Рильке, особо окрашивая «русский период» его жизни, длившийся более пяти лет. Вместе с Лу в апреле 1899 г. поэт впервые приезжает в Москву. Был самый разгар русской Пасхи. На московских площадях толпились молящиеся и паломники, в храмах справлялись торжественные литургии. Особенно потрясла впечатлительного Рильке ночь на Светлое Воскресенье, проведенная им в Кремле. Рильке казалось, что именно в эту ночь к нему вернулось потерянное в метаниях юности чувство живого Бога, ощущение цельности бытия и собственной творческой силы. Все это соединялось для него с Россией, которая открылась его восхищенному взору как богоизбранная страна, «полная будущности». Об этом говорится и в письме к А. С. Суворину, публикуемом ниже, и во многих других устных и письменных признаниях Рильке, сделанных им как в те годы, так и много позднее.

«Один-единственный раз была у меня настоящая Пасха, — вспоминал Рильке в марте 1904 г. в письме из Рима к Лу Андреас-Саломе. — Это было тогда, той долгой, необыкновенной, особенной, волнующей ночью, когда всюду толпился народ, а Иван Великий бил, настигая меня в темноте, удар за ударом. То была моя Пасха, и я думаю, мне хватит ее на целую жизнь. В ту московскую ночь мне была торжественно подана великая весть, проникая мне и в кровь, и в сердце. И теперь я знаю:

Христос воскрес!¹

Что же увидел Рильке в России? Прежде всего — полную противоположность прагматическому западному миру, утратившему, по убеждению Рильке, подлинную духовность, религию, Бога. «В его воображении поэта, — вспоминала писательница Софья Шиль, знакомая Рильке, — вставала Россия как страна вещей снов и патриархальных устоев, в противоположность промышленному Западу². В молящихся перед часовней Иверской Божьей Матери, иступленно целующих потемневшие от времени иконы или истово кладущих поклон за поклоном, Рильке видел людей, еще не утративших изначальной органической связи с Богом. Перед ним, казалось поэту, был «юный» и «самобытный» народ, не испорченный «культурой», способный к духовному самовыражению, полный нерастраченных творческих сил, коему предстоит еще сказать свое слово в истории. В этот «избранный» и «благочестивый» народ Рильке и поверил всем сердцем. Более того. Полагая религиозное состояние (самоутраченность, смирение, одиночество) источником и залогом истинного художественного

1 Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel. Zürich — Wiesbaden, 1952. S. 139-140. Здесь и далее выделены разрядкой слова и фрагменты из писем Рильке, написанные им по-русски; все они приводятся по новой орфографии, но с соблюдением характерных особенностей оригинала.

2 Архив Научной библиотеки Московского государственного университета. Фонд С. Н. Шиль. № 1004. Л. 8.

творчества, Рильке наделил русского человека также и огромной созидательной потенцией, провозгласил его человеком-творцом, «художником». «У вас же каждый человек — мыслитель, толкователь и, если хотите, поэт», — убеждал Рильке Елену Воронину, свою петербургскую приятельницу (письмо от 27 июля 1899)¹.

Весной 1900 г. Рильке и Л. Андреас-Саломе приезжают в Москву вторично. Их пребывание в России растянулось в этот раз более чем на три месяца. Сначала — три недели в Москве, до предела насыщенные впечатлениями и встречами, затем — большое путешествие по стране. В течение двух недель Рильке и Лу живут в Киеве, осматривая Киево-Печерскую лавру, другие соборы и памятники; после этого пароходом они плывут по Днепру, несколько дней проводят в Полтаве, откуда поездом через Харьков и Воронеж прибывают в Саратов. Поднявшись пароходом вверх по Волге, с остановками в крупнейших городах, они сходят на берег в Ярославле и отдыхают три дня в деревне Кресты-Богородское, расположенной в нескольких верстах от города. Вернувшись в Москву, они навещают поэта С. Д. Дрожжина в Тверской губернии (см. письмо Рильке к А. С. Суворину, примеч. 13) и поездом, через Новгород, отправляются в Петербург. Спустя четыре недели, 22 августа 1900 г., Рильке навсегда покидает Россию.

За время двух своих поездок Рильке обзавелся в России множеством знакомств. Он дважды встречался с Л. Н. Толстым и виделся с Репиным. К числу его друзей принадлежали Л. О. Пастернак, А. Н. Бенуа, писательница Софья Шиль, коллежиконер Павел Эттингер и другие, с кем Рильке впоследствии поддерживал эпистолярные отношения. Он получал от них русские книги, посылал им свои, обменивался с ними новостями культурной жизни и т. д.²

Знакомство с Россией, увлечение русским языком и русской культурой оказалось для Рильке поворотным моментом, переломом в его внутреннем развитии и творчестве. Его произведения тех лет изобилуют русскими реминисценциями, прежде всего — «Часослов» и «Истории о Господе Боге». Рильке старательно изучает русский язык, просит своих знакомых в России писать ему непременно по-русски; к концу 1901 г. он был уже в состоянии писать русские стихи... Рильке переводит русских авторов (в том числе — «Чайку» Чехова, отрывок из «Бедных людей» Достоевского³, стихотворения К. Фофанова, С. Дрожжина и др.), пытается организовать в Германии несколько выставок русского искусства, которое (в первую очередь — близких ему художников круга «Мира искусства») он страстно пропагандирует в своих статьях и письмах. Все помыслы и усилия Рильке были сосредоточены в 1899—1901 гг. исключительно на России. Свое жилье в Германии Рильке пытался обустроить в стиле русской избы, носил, пытаясь и внешне походить на русского человека, русскую рубашку с крестом на груди и, как вспоминает один из очевидцев, даже говорил по-немецки с русским акцентом⁴.

«Дорогой друг! — писал Рильке 27 июля 1899 г. Е. М. Ворониной. — Если бы я пришел в этот мир как пророк, я бы всю жизнь проповедовал Россию как избранную страну, на которой тяжелая рука Господа-ваятеля лежит

1 Цит. по: *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 172.

2 Разнообразные материалы, освещающие обе поездки Рильке в Россию, его русские интересы и контакты с русскими людьми, собраны в книге: *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte.* (далее — *Rilke und Rußland*). Berlin und Weimar, 1986. Кроме того, за последние годы появилось несколько монографий на тему «Рильке и Россия». См.: *Patricia P. Brodsky. Russia in the Works of Rainer Maria Rilke.* Detroit, 1984; *Daria A. Reshetlyo-Rothe. Rilke and Russia. A Re-evaluation.* New York — Bern — Frankfurt a. M., 1990 (*Studies in Modern German Literatures*. Vol. 18) и др.

3 Эти два перевода считаются в настоящее время утраченными.

4 См.: *Sophie Brutzer. Rilkes russische Reisen.* Darmstadt, 1969. S. 2.

как великая мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится ее судьба. Не в сбивчивом неясном ритме, а в свободном вдохе втягивает она в себя свой прогресс, и ее широкая грудная клетка вздымается ровно и чудно»¹.

«О милый безрассудный поэт! — отвечала ему на это Воронина. — Ну можно ли так бредить чем-нибудь, как Вы Россией?!»². С Рильке спорили и другие его знакомые: Софья Шиль, Александр Бенуа. Они пытались указать поэту на отсталость государственных форм России, на невежество и нищету огромной части народа, но Рильке не соглашался с ними. Ему казалось, что все это не имеет значения для внутреннего духовного бытия нации.

«Не полагаете, многоуважаемая София Николаевна, что я идеализирую способ деревенской жизни, — возражает Рильке Софье Шиль (письмо от 29 августа 1900 г.), — я очень хорошо знаю, что там много нужды и горя, но мне кажется, что это чувство, т. е. чувство нищеты и горести, не гибнет гордость и красоту человека, который так серьезно и искренно смотрит на судьбу.

Счастливые те, которые терпят просто, над которым лежит голод и нужда и которые не знают страдания сытых людей...

Я не боюсь, что русский народ мог умереть от голода: ведь, Бог сам ее кормит вечной своей любовью...»³

Проникнутый такими, мягко говоря, своеобразными взглядами на Россию, Рильке всеми путями стремился приблизиться к ней. «Дорогая Елена, — пишет он Ворониной 28 мая/9 июня 1899 г., — все так прекрасно у вас в России. Даже это само по себе ужасное обстоятельство, что многие русские отдаляются нынче от своей родины, мечтают о загранице и подражают ее плоскому или мимолетному своеобразию. И пока они упускают возможность постичь и использовать все то прекрасное, что есть на их родине, я, иностранец, надеюсь еще более приобщиться к русскому бытию и стать глашатаем тысяч его достоинств»⁴. «Приобщение» Рильке к России было не только духовным; поэт искал и реальные нити, что соединили бы его с любимой страной. В 1901 г. он замышляет третье (несостоявшееся) путешествие в Россию. Он ищет сотрудничества в русских периодических изданиях (об этом свидетельствует его переписка с А. Н. Бенуа). Наконец, приблизительно на рубеже 1901 и 1902 г., он решается на более серьезный шаг.

Именно в эти месяцы Рильке попадает в трудное положение. Совсем недавно он женился на Кларе Вестхоф (в декабре 1901 г. у них родилась дочка Рут), поселился в деревне Вестерведе под Бременом, в деревенском доме, где хотел обосноваться надолго и прочно. В начале января Рильке получает известие от родственников, что пособие, которое регулярно выплачивалось ему «для занятий», прекратится в середине 1902 г.: женатый человек должен быть самостоятельным и ни от кого не зависеть. Возмущенный и огорченный неприятным сообщением, Рильке начинает лихорадочно искать себе более или менее надежный источник заработка; он помышляет о месте в редакции какого-либо журнала, в издательстве или картинной галерее. Рассылая письма, в которых он сообщает о себе основные сведения, Рильке предлагает свои услуги в качестве журналиста, обозревателя, искусствоведа (поэт в те годы интересовался и много зани-

1 Цит. по: *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Опуст Роден. Письма. Стихи. С. 173.

2 *Rilke und Rußland.* S. 106. Письмо от 17/29 июля 1899 г.

3 *Ibid.* S. 185.

4 *Ibid.* S. 99.

мался изобразительным искусством, прежде всего — живописью). Так, узнав, что бельгийский писатель Пол де Мон (1857—1931) затевает издание нового журнала «Искусство и жизнь» на фламандском языке, Рильке спрашивает 10 января 1902 г.: «Не можете ли использовать меня?» Упоминанная о своем знании русского и французского языков, Рильке высказывает готовность быстро овладеть и фламандским и задает вопрос о возможности своего сотрудничества в готовящемся издании¹. С подобными вопросами Рильке обращался в те месяцы и к другим своим знакомым.

Тогда-то у Рильке и вызревает дерзкий, хотя и не случайный, замысел: переселиться в Россию. С его осуществлением поэт связывал особые надежды. Еще 6 июля 1901 г. Рильке спрашивал А. Н. Бенуа: «...если Вы услышите о каком-либо русском журнале, которому могут пригодиться мои услуги, напишите мне. Я согласен на *любую* работу, которая хоть как-то оплачивается»². Спустя три недели вопрос повторяется. «Вы считаете,— пишет ему Рильке,— что для меня все-таки есть возможность стать сотрудником журнала «Мир и искусства»? Я бы хотел этого и *сделал бы все возможное, чтобы это осуществилось*. Но не предпочтут ли там когонибудь, кто пишет по-русски?»³ И наконец, в поздравительном новогоднем письме Рильке придает своему эпистолярному диалогу с А. Н. Бенуа новый оттенок. «Мои обстоятельства,— пишет Рильке,— очень ухудшились, и я не знаю, как мы проживем весь будущий год. Более всего я мечтаю о том, чтобы навсегда переселиться в Россию и устроиться там на службу. Как Вы думаете, найдется ли для меня работа? Живя здесь, я не могу писать для русских изданий, так как недостаточно владею русским языком. Но из России я мог бы посылать в немецкие газеты любую корреспонденцию. Если Вы услышите, что где-то есть вакантное место, которое, по Вашему мнению, мне подошло бы, вспомните обо мне, прошу Вас»⁴. О том же Рильке пишет и Л. О. Пастернаку 9 января 1902 г.: «О, если бы я мог найти себе в Москве какое-нибудь местечко со скромным доходом, что позволило бы мне продолжать мою работу спокойно и без будничных забот, я бы переселился в Вашу страну, не медля ни минуты. Моя тоска по ней и так достаточно велика»⁵. Такие же признания содержатся и в некоторых других письмах Рильке, посланных им в Россию в январе 1902 г.

На новогоднее письмо Рильке Бенуа откликнулся таким рассуждением: «Вы хотите переселиться в Россию. Разумеется, есть кое-что за этот проект. Если Вы найдете издание, в которое Вы можете писать корреспонденции из России, то и это не дурно. Но вот что. Считаю долгом Вас предупредить, что здесь жизнь гораздо дороже, чем в Германии,— приблизительно вдвое, если не втрое. Квартира, пища, одежда — все отчаянно дорого, и, положительно, люди, которые за границей могли бы жить даже с шиком, здесь еле-еле перебиваются. Во всяком случае, я готов Вам дать все надлежащие сведения, если б это понадобилось»⁶. Между этих, казалось бы, деловых замечаний вполне угадывается желание Бенуа предостеречь своего знакомого в Германии от столь решительного и рискованного шага.

Рильке же продолжал попытки устроить свою жизнь. Один из тех, кому он письменно рассказал в январе 1902 г. о своей критической ситуации, был широко известный в то время писатель-публицист Максимилиан Гарден (настоящее имя — Феликс Эрнст Витковски; 1861—1927), издавав-

1 Rainer Maria Rilke. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902. Leipzig, 1931. S. 150.

2 Цит. по: *Азадовский К. М.* Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка 1900—1902 гг. (далее — Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка). — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977. С. 90.

3 Цит. по: Р.-М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. С. 180.

4 Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 97.

5 Rilke und Rußland. S. 322.

6 Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 97.

ший в Берлине журнал «Die Zukunft» («Будущее»), который снискал себе в Германии громкую славу своими острыми (направленными против кайзера Вильгельма II и его политики) выступлениями. Гарден явно благоволил к Рильке, не раз печатал между 1897 и 1905 гг. его стихи, очерки и рецензии в своем журнале. Текст рильковского письма неизвестен, но содержание его проясняется ответным письмом от 23 января 1902 г., где М. Гарден в частности пишет:

«Россия была бы неплохим выходом. У Вас, кажется, уже есть там знакомые, да и я мог бы помочь Вам установить некоторые контакты. Правда, не знаю, каким образом Вы смогли бы содержать себя первое время, ведь о сотрудничестве в какой-нибудь газете Вы думаете, конечно, с большой неохотой»¹.

Ответил Рильке на эти строки или нет, опять-таки неизвестно. Однако месяц с лишним спустя, 2 марта 1902 г., М. Гарден — возможно, по собственному побуждению — предлагает Рильке конкретные действия. «Если Вы все же хотите попытать счастья в России,— пишет он Рильке,— то для начала советую Вам направить вместе с прилагаемой карточкой² подробное письмо Алексею Суворину, владельцу «Нового времени», и спросить его, не может ли он предоставить Вам какую-нибудь выгодную область деятельности. Он отнюдь не издатель в немецком понимании, скорее, весьма ценный писатель, также и драматург, очень склонный к меценатству, дряхлый, но тонко чувствующий; в прежнее время — я не видел его уже несколько лет — он всегда готов был поощрять таланты. Разумеется, письмо должно попасть в его руки, то есть лучше послать в С.-Петербург *частным образом*. Наверное, кто-нибудь из Ваших петербургских знакомых мог бы сам передать ему это письмо. Суворин очень дружен с Толстым и долгое время поддерживал Чехова³ <...> Если не выйдет, поищем других путей»⁴.

Рильке ухватился за предложение Гардена и немедленно написал Суворину. Следуя рекомендации Гардена, он не счел возможным отправить свое письмо в редакцию «Нового времени», а решил передать его через А. Н. Бенуа. Его сопроводительное письмо к Бенуа датировано тем же числом, что и письмо к Суворину, — 5 марта. «К этому письму,— объяснял Рильке,— приложено другое, чрезвычайно важное для меня, оно адресовано издателю газеты «Новое время», господину Алексею Суворину! Я не отправил это письмо по почте, потому что мне сказали, что так оно вряд ли попадет в руки Суворину и будет гораздо лучше, если ему кто-нибудь *самолично* вручит его или же обеспечит доставку каким угодно *надежным путем* (скажем, через посыльного). Я не знаю, в каких Вы отношениях с А. С., возможно, у Вас есть и прямая с ним связь; для меня было бы, конечно, лучше всего, если бы Вы сами взлились передать ему мое письмо. А не получится — перешлите его, пожалуйста, с человеком, на которого можно положиться.

1 Hans W. Panthel. Eine heimliche Verwandtschaft? Neues Briefmaterial zu R. M. Rilke und Maximilian Harden.— Zeitschrift für deutsche Philologie. 1985. Bd. 104. H. 4. S. 577.

2 О «карточке» М. Гардена см. примеч. 2 к письму Рильке А. С. Суворину.

3 И Л. Н. Толстой, и Чехов были связаны с Сувориным литературными делами, сотрудничали с ним и, бесспорно, пользовались (особенно Чехов) его поддержкой. С другой стороны, их отношение к Суворину-капиталисту и владельцу «Нового времени» было в достаточной мере критическим. Так, в своем письме к Суворину от 31 января/12 февраля 1889 г. Толстой высказывал ему пожелание «разориться материально и богатеть духовно» (Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Письма. М., 1984. Т. 19. С. 167).

4 Hans W. Panthel. Eine heimliche Verwandtschaft? Neues Briefmaterial zu R. M. Rilke und Maximilian Harden.— Zeitschrift für deutsche Philologie. 1985. Bd. 104. H. 4. S. 578.

Я не стал бы обременять Вас этой просьбой, но это письмо *настолько важно* для моего будущего, что я готов на все, лишь бы оно как можно скорее и наверняка попало к Суворину! В нем содержится очень ценная рекомендация, я возлагаю на нее большие надежды»¹.

Александр Бенуа выполнил просьбу Рильке². Письмо попало к Суворину (и сохранилось в бумагах его архива³). Но было ли оно прочитано Сувориным, и если да, то как воспринял издатель «Нового времени» письмо от неизвестного ему молодого писателя из Германии,— об этом сведений не имеется. Во всяком случае, никакого ответа на свое обращение Рильке не получил.

Конечно, поступок Рильке — несмотря на искреннее, глубоко поэтическое письмо, сочиненное и направленное им Суворину,— свидетельствует в первую очередь о том, насколько он оставался на самом деле далек от понимания реальной ситуации в России и расстановки в ней общественных сил. Наивно было со стороны Рильке надеяться, что Суворин войдет в его положение, предоставит ему выгодную должность в редакции «Нового времени» или поможет с устройством в каком-либо ином месте. Кроме того, Рильке, бесспорно, преувеличивал посредническую роль Максимилиана Гардена: сильный (и отчасти скандальный шум) вокруг журналистской деятельности Гардена в Германии получил в России относительно слабый отзвук. И самое главное: Рильке, видимо, совсем не догадывался, сколь одиозным является в кругах либеральной русской интеллигенции, где он преимущественно и вращался, приезжая в Россию, имя Суворина и сколь консервативна его газета «Новое время». (Впрочем, это обстоятельство могло и не смутить Рильке с его влечением к православию, русским царям и т. д.) Не может, наконец, не вызвать улыбки и попытка германского поэта действовать через Бенуа — человека из противоположного Суворину лагеря, к тому же — одного из идейных руководителей «Мира искусства»: деятельность этого художественного объединения, как и одноименного журнала, подвергалась особым нападкам именно на страницах «Нового времени».

Не случайно Бенуа не ответил на письмо Рильке от 5 марта. Их переписка возобновляется лишь в августе 1902 г., после того как Рильке сообщил Бенуа, что уезжает в Париж. Однако и в этом письме Рильке говорит о переселении в Россию как о своей «конечной цели». «И поверьте, дорогой господин Бенуа,— пишет ему Рильке 5 августа,— что для моей жизни самое важное — не потерять Россию и, пройдя сквозь эти злые годы, сохранить с ней связь вплоть до того времени, когда я смогу обосноваться в Вашей стране, что является конечной целью всех моих помыслов»⁴.

Реакция Александра Бенуа на эти строки оказалась более ироничной, нежели ранее. «Узнав, что Вы отправляетесь в Париж,— отвечает он Рильке 4/17 августа 1902 г.,— я очень Вам позавидовал. Хорошая страна Россия, но по многим причинам прямо и безусловно необходимо с ней иногда расставаться. Париж — весьма прекрасное и радикальное лекарство против одолевающей Вас скуки и кислоты. Вы себе представить не можете, какая здесь в воздухе кислотина. Правда, отчасти из-за погоды: все лето дождь и холод не переставая. Но отчасти и по *большой* части вследствие других причин. Хоть караул кричи! Хочется мне отсюда до боли, хочется подальше от всей нашей до последней степени изовравшейся (о куда более изовравшейся, чем на Западе) жизни, от наших громких пустых разговоров, от

1 Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 99.

2 В своих черновых записях типа дневника А. Н. Бенуа поместил 1/14 марта: «От Рильке письмо с просьбой передать какое-то письмо Суворину» (Рукописный отдел Государственного Русского музея. Ф. 137. № 38. Л. 50).

3 ЦГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. № 3598. Немецкий оригинал письма опубликован (и воспроизведен как фотофаксимиле) в кн.: Rilke und Rußland. S. 336—341 и вклейка после с. 496.

4 Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 100.

нашей вонючей пошлости. И Вы еще хотите сюда переселиться!..»¹ Но никакие горькие (и во многом справедливые) слова о России не могли, разумеется, переубедить Рильке, до конца своих дней сохранявшего ей трогательную верность.

Ну а если бы случилось иначе? Дадим волю фантазии и вообразим, что Суворин откликнулся на письмо Рильке и протянул ему руку помощи. Вообразим, что Рильке действительно переехал в Россию, получил бы — при поддержке Суворина — доходное место, оказался бы, скажем, сотрудником русской газеты, пишущим о германских делах (или наоборот). Как сложилась бы тогда его судьба?

Во-первых, трудно представить себе Рильке, каким мы его знаем, в роли газетного публициста. В письме к Суворину Рильке сам признается, что всегда уклонялся «от любой журналистской деятельности». По творческому своему складу Рильке был поэтом, и только поэтом. Его проза, к какому бы жанру он ни обращался (статья, рецензия, новелла, очерк или письмо), — это особая проза, образная, ритмическая, музыкальная — словом, проза поэта. Пересиливая себя, Рильке, вероятно, мог бы писать и другую прозу — ту, что требуется от профессионального журналиста. Но это занятие неизбежно вступило бы в противоречие с его «тихой работой художника» и в конце концов обернулось бы для него драмой.

Можно, с другой стороны, задуматься и над тем, что случилось бы, если бы Рильке, поселившись в России, регулярно писал о ней, о русском народе или русской истории, в немецких изданиях. О содержании этих корреспонденций, если бы они состоялись, можно отчасти судить по статье Рильке «Русское искусство», первую общую часть которой он защищает в письме к Суворину. Возвеличивая «святую Русь» и «смирненного» русского человека, умиляясь на древние иконы и пышное облачение российских монархов, Рильке мог со временем оказаться в стане приверженцев «православия, самодержавия и народности» (хотя к политике и общественной жизни поэт не испытывал в целом ни малейшего интереса). Во всяком случае, Рильке рисковал оттолкнуть от себя большую часть своих русских знакомых, принадлежавших к интеллигенции и разделявших передовые взгляды (яркий пример — история с Бенуа весной 1902 г.).

Конечно, нельзя заранее знать, какие метаморфозы ожидают того, кто, оставив свою страну, переселится в другую, пусть даже на «духовную родину». Что касается Рильке, то можно с известной долей уверенности все же предположить, что, осев в России, он прожил бы в ней не более 12 лет. В 1914 г. (если только за эти годы он не принял бы российского гражданства) Рильке был бы вынужден вернуться в Германию. И это возвращение означало бы для него тоже своего рода трагедию, крушение его «русского дома».

И еще одно, последнее предположение. В письме к Суворину Рильке уверенно говорит о том, что, живя в России, он за короткое время выучился бы русскому языку. Рильке не преувеличивал своих способностей: он действительно легко и охотно усваивал иностранные языки (например, итальянский, датский). Нет сомнения в том, что, овладев языком, который он называл «любимым, духовно родственным» (*geliebte wahlverwandte Sprache*), Рильке стал бы творить на нем, прежде всего стихи — такие опыты у него уже были в 1900—1901 гг. (см. письмо к А. С. Суворину, примеч. 20). Как восприняла бы наша литература сочиненные по-русски «Новые стихотворения», «Элегии» или «Сонеты» Рильке? Думается, что с благодарностью, подобно тому как отозвалась французская литература на стихи Рильке, написанные по-французски, — они естественно стали ее составной (и, по мнению некоторых, драгоценной) частью. Ради этого, может быть, и стоит пожалеть сегодня, что намерение Рильке переселиться в Россию так и осталось неосуществленной мечтой...

1 Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 101.

Вестерведе близ Ворпсведе (через Бремен)¹
5 марта 1902

Милостивый государь, многоуважаемый Алексей Сергеевич, меня рекомендует Вам Максимилиан Гарден*, и поэтому, набравшись смелости, я обращаюсь к Вам и надеюсь, что Вы не откажетесь меня выслушать. Сразу же скажу о том, что мне нужно и что Вы могли бы мне дать: родину и возможность, служа ей, развиваться самому.

Ибо я лишен всего этого. Я написал несколько книг: стихотворения, повести и рассказы³; некоторые из моих драм поставлены на сцене⁴. Я знаю, что, живя моим искусством, поступаю правильно, ведь только оно меня возвышает и поддерживает; благодаря ему я имею то, что у меня есть, и все, что я получаю, принадлежит ему.

Будь я богат, я мог бы с моим искусством жить в каком-нибудь отдаленном уголке Германии или Австрии (моей родины в более узком смысле), не заботясь о том, что делают и чему поклоняются люди. Одно время я так и жил, хотя я беден и на руках у меня жена и маленькая дочь, которые мне доверяют. В одном из своих писем Крамской сказал, что доверие близких наполняет его гордостью⁵; и я тоже горжусь этим от всего сердца. Но едва лишь я — ради заработка — хочу сделать мое искусство хоть немного плодоносным или всего-навсего пытаюсь обнаружить связь между тем, что я думаю и чувствую, и тем, что занимает сегодня людей в Германии, как я отчетливо вижу, что не только мои сочинения ни у кого не встретят здесь отклика, но и вся моя сила не может ни на что пригодиться и найти себе применение в организме этого тщеславного времени, когда все поверили, что наступил «немецкий ренессанс»⁶. Я — одинокий и лишний в этой стране, где нет смирения и нет Бога для смиренных и молчаливых. И я не сомневался бы, что буду везде таким же одиноким, потерянным и лишним, если бы дважды (в 1899 и 1900 году) не посетил России, где я узнал, что и у меня есть родина, что на земле есть край, в котором я мог бы пустить корни, и есть народ, который я мог бы любить, который — люблю.

Мне не хватает слов рассказать Вам, что случилось со мною, когда я впервые увидел Москву. Все мое потерянное детство, затопленное годами тревожной и смятенной юности, вновь всплывало как затонувший город, и когда однажды в пасхальную ночь я стоял в Кремле со свечкой в руках, а колокол Ивана Великого бил громко и гулко, мне чудилось, что я слышу, как бьется сердце страны, ожидающей со дня на день своего будущего. Но мои воспоминания не сводятся к столь поверхностным впечатлениям. После той первой поездки я возвратился в Берлин и принялся изучать язык страны, явившейся мне как откровение. Я читал и перечитывал

* Прилагаю записку М. Гардена из Берлина².

«К а з а к о в» Толстого, пока не понял в них каждое слово⁷, и еще до того, как я вторично отправился в Россию⁸, я перевел «Ч а й к у» Чехова⁹ и читал по-русски исторические труды Пыпина и Костомарова¹⁰. Потом началось мое путешествие. Первой целью была Москва, где я уже раньше обзавелся знакомствами, отсюда я поехал в Тулу, и незабываемым майским днем в Я с н о й мне выпало счастье сопровождать на прогулке графа Толстого, с которым я познакомился еще в Москве¹¹. Мы шли под огромным весенним ветром, подступавшим к старым деревьям парка через покрытые незабудками холмы, и я видел рядом с собой великого старца, шагавшего спокойно и бодро: его белую бороду отвевало назад, и она все время билась о его плечи, но его лицо (этот заверченный труд великой могучей жизни) выглядело так, будто не было никакого ветра, как бы обнесенное собственной внутренней тишиной, в то время как он говорил слова, уравновешенные и справедливые,— я нередко слышу их и поныне в тихие добрые часы. Словно благословенный, я продолжал свой путь. Недолгое время я провел в Киеве, где посетил монастырские пещеры и близлежащие скиты, потом спустился по реке до Кременчуга, пересек целую область, и, наконец, у Саратова я ступил на берег великой Волги. И нет у меня надежды пережить сызнова столь великие дни, какие я пережил, когда плыл пароходом вверх по течению. «Что я видел до этого (так писал я тогда в своем дневнике) — было лишь уменьшенным образом страны, реки и мира; здесь же все подлинно. Мне кажется, я увидел само творение. Здесь все вещи — по замыслу Бога Отца...»¹²

И так я узнал старинные города: Казань, Нижний, Ярославль и Тверь. Потом я жил в деревне Завидово, у Дрожжина Спиридона Дмитр < и е в и ч а >, крестьянского поэта¹³, и провел увлекательные богатые дни у Николая Толстого в его имении Новинки¹⁴. Затем я побывал еще в Новгороде Великом и вернулся в Петербург, чтобы поработать в Публичной библиотеке. Я мало с кем виделся (было позднее лето, когда все разъезжаются). Общие интересы свели меня с Алекс < а н д р о м > Бенуа¹⁵ (сейчас я перевожу на немецкий его «Историю искусства XIX века»¹⁶)*. Но совершенно незабываемым остался для меня визит к Анатолию Крамскому¹⁸, показавшему мне множество этюдов своего отца, которого я глубоко люблю и уважаю. В его письмах есть немало такого, что могло бы стать откровением для художников Запада, будь они достаточно зрелыми и серьезными, чтобы это понять¹⁹.

С тяжелым сердцем и неохотно покидал я в тот раз Россию, и у меня было ощущение, будто я совершаю ошибку. Помогите же мне, многоуважаемый господин Суворин, ее теперь исправить.

* (Из круга «Н < о в о г о > В < р е м е н и > я познакомился лишь с Вл. Г. Янчевецким, который мне очень понравился»¹⁷.

Я не могу сказать точно, о чем прошу Вас. Но, прочитав это письмо, Вы наверняка поймете то, что в нем нигде не высказано: можете ли Вы меня использовать и как? Это и есть моя просьба: используйте меня! Дайте мне заняться — наряду с моим искусством, коему я принадлежу, — каким-нибудь полезным делом, что честно прокормит меня и мою семью. Приложите мои силы к какому-нибудь доброму начинанию; я с радостью готов применить их на любом указанном Вами месте. Потому что я доверяю Вам. Соедините меня как угодно с Вашей великой и полной будущего страной, в которую я верю каждой частицей моего чувства. Свяжите меня с собой и своими планами — и я стану еще свободнее, чем теперь, когда я ни с чем не связан.

Здесь нужно сделать несколько конкретных пояснений и уточнений. До сих пор я уклонялся от любой журналистской деятельности, усматривая в ней (при том мелочно-тенденциозном характере, который она всюду получает у нас) опасность для моей тихой работы художника и — несправедливость. Однако уже многие годы я пишу в журналах о картинах и книгах, об искусстве и жизни. На этом пути я мог бы продолжать свою работу. Теперь что касается языка: я довольно свободно читаю по-русски, перевожу вообще без затруднений и чувствую этот язык настолько глубоко, что иной раз, в часы вдохновения, могу писать и русские стихи, черпая в подсознательном²⁰. Живя в Вашей стране и слыша вокруг себя любимую, духовно родственную речь, я, несомненно, за короткое время выучился бы писать по-русски, о чем мечтаю. Я уже нередко писал русские письма, и если не сделал этого на сей раз, то лишь потому, что должен был сказать о многом, мне же казалось, что я могу выразить это яснее и лучше на привычном для меня языке.

И еще одно, о чем приходится сказать особо. Вы, конечно, понимаете, многоуважаемый господин Суворин, что в тот самый момент, как я сделаю этот шаг, мое немецкое прошлое будет сожжено и я не смогу к нему более вернуться. Поэтому я должен попасть в надежные условия, то есть найти такое место, что обеспечило бы мне, моей жене и ребенку возможность нормальной жизни и, наряду с этим, — досуга для моих творческих занятий, иначе — занять положение, при котором моя работа им не препятствовала бы и не поглощала бы все мои силы. Вы, так часто помогавший художникам и поэтам, Вы, конечно, поймете, что я имею в виду. Между прочим, в нашей семье не окажется иждивенцев, потому что моя жена — очень одаренная молодая скульпторша, уже создавшая кое-что значительное; одно время она работала в Париже у Родена²¹. Теперь мы живем здесь, в крестьянской хижине, одиноко стоящей в низине, вдали от мира, именуемого Германией, и желаем лишь одного: помогать друг другу,

жить истинно серьезной и большой жизнью, из которой поднимается глубокое и тихое искусство, подобно тому как вырастает дерево, чьим плодам взрадутся люди будущего.

Моя жена не знает России; но я много рассказывал ей о Вашей стране, и она готова оставить родину, ставшую и для нее чужой, и переселиться вместе со мной в Россию — на мою духовную родину.

О если б нам удалось наладить там жизнь!

Я думаю, это возможно, потому что люблю Вашу страну и ее людей, ее страдания и ее величие, а любовь — это сила и союзница Божья.

С этой просьбой, высокочтимый мэтр²², и обращается к Вам полный надежды

Вам глубоко и почтительно преданный

Райнер Мар<ия> Рильке

(Вестерведе — Ворпсведе. Город Бремен)

NB: Сегодня я прилагаю лишь старую статью о русск<ом> искусстве; она уже не вполне отражает мои нынешние взгляды, но еще справедлива в своей общей части²³.

Если пожелаете заглянуть в мои книги, я немедленно вышлю Вам некоторые из них.

Я родился в 1875 году в Праге (в немецкой семье); свою первую книгу опубликовал в 1895 году²⁴. В целом же у меня 4 стихотворных сборника²⁵, 4 книги повестей и рассказов²⁶, 3 драмы²⁷ и ряд статей в журналах «Пан», «Винер Рундшау», «Югенд», «Инзель» и др.²⁸.

Примечания

1 С августа 1900 г. (после своего возвращения из России) Рильке гостит в деревне Ворпсведе под Бременом, которую с конца прошлого века избрали местом постоянного жительства его друг художник Генрих Фогелер (1872—1942) и группа живописцев (П. Беккер, Ф. Макензен, Ф. Овербек и др.), — им всем Рильке посвятит позднее обширное эссе «Ворпсведе» (1902). Желая поселиться в Ворпсведе, Рильке снимает для себя в октябре 1900 г. маленький домик. В сентябре 1900 г. Рильке знакомится с Кларой Вестхоф (см. о ней ниже, примеч. 21); 28 апреля 1901 г. он вступает с ней в брак. Молодая чета поселяется в Вестерведе — деревне, находящейся по соседству с Ворпсведе. Здесь 12 декабря 1901 г. на свет появляется Рут, дочь Рильке и Клары Вестхоф. В Вестерведе Рильке живет до конца августа 1902 г. 26 августа он отправляется в Париж, чтобы написать книгу о Родене, и на этом, собственно, завершается «русский период» его жизни.

² «Записка» (Рильке употребляет французское слово «billet») представляет собой визитную карточку Гардена, на которой сверху его рукой приписано «Monsieur A. Suworin» («Господин А. Суворин») и далее, после имени и фамилии (по-немецки): «Издатель журнала „Цукунфт“» (ЦГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. № 847. Л. 3 об.). Сохранилось также несколько писем М. Гардена к А. С. Суворину (на французском и немецком языках), свидетельствующих об их очном знакомстве и добрых отношениях (крайние даты писем: 26 января 1892 — 4 февраля 1905 гг.).

3 См. ниже, примеч. 25 и 26.

- 4 Рильке имеет в виду свои драматические произведения «Теперь и в час нашей смерти...» и «Будничная жизнь» (см. подробнее ниже, примеч. 27). Первая из этих пьес была поставлена в Праге в августе 1896 г., вторая — в Берлине в декабре 1901 г.
- 5 В письме из Парижа к жене, С. Н. Крамской, Крамской пересказывает 14 июня 1876 г. свой разговор с художником В. В. Верещагиным: «Верещагин (ташкентский) здесь теперь, забежал дней 5 тому назад ко мне, ну то, другое, как вдруг он спрашивает: «Я слышал, у Вас семья большая?» — «Да, 6 человек детей». — «Ай-ай!» — и руками закрыл лицо. «Ну как же Вы делаете? Вы в Академии?» — «Нет!» — «Да позвольте, как же так? Что же Ваша жена говорит?» Отвечаю: «Моя жена и 6 человек детей следуют за мной с завязанными глазами и, какие бы я выкрутасы ни выделывал, верят мне и идут за мной...» — «Послушайте, да ведь это удивительно? Вы счастливы!..» и т. д. (Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837—1887. Изд. Алексей Суворин. СПб., 1888. С. 291—292). Рильке не случайно упоминает о Крамском (дважды в пределах данного письма) — художнике, которого он ставил особенно высоко, глубоко сочувствуя его религиозным исканиям в живописи. В письме к Л. О. Пастернаку от 3 марта 1900 г. Рильке признавался, что хотел бы написать о Крамском «целую книгу» (Rilke und Rußland. S. 127). А в письме к С. Н. Шиль от 5 марта 1900 г. Рильке восторженно восклицает: «Письмо, в котором он <Крамской> отвечает на вопрос Гаршина по поводу «Христа в пустыне» другим вопросом «...Христос ли это?» — один из самых поразительных художественных документов, ценнее, чем сотни книг о жизни, человечестве и искусстве» (Ibid. S. 131. Имеется в виду письмо Крамского от 16/28 февраля 1878 г. — ответ на письмо Гаршина от 14/26 февраля 1878 г. «Христос в пустыне» — известная картина Крамского, выполненная в 1872 г.). Знакомый с изданием 1888 г. (эта книга значится в перечне русских книг Рильке, завершающем его письмо к С. Н. Шиль от 29 августа), Рильке не мог не знать и о личных отношениях Крамского и А. С. Суворина. Основываясь на письмах художника к Суворину, Рильке, видимо, полагал, что и последний был тоже горячим поклонником религиозных устремлений Крамского, видел в нем, подобно самому Рильке, художника-пророка и т. п.
- 6 В письме к Полу де Мону Рильке упоминал 10 января 1902 г. о растущем в Германии «преждевременном чувстве ренессанса, том легкомысленном творческом высокомерии, охватившем ныне и увлекшем всех...» (Rainer Maria Rilke. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902. S. 147). Модное в то время выражение «немецкий ренессанс» восходит к речи кайзера Вильгельма II, выступившего 18 декабря 1901 г. перед берлинскими художниками — создателями официальной Аллеи Победы (галереи скульптурных портретов бранденбургско-прусских правителей). По этому поводу кайзер заметил, что школа берлинских скульпторов находится на такой высоте, какой не достигали даже мастера Ренессанса.
- 7 С. Брутцер сообщает, что «Казачи» были первым произведением Толстого, прочитанным Рильке в оригинале; в одной из его ранних учебных тетрадей находились большие, скопированные им отрывки из повести Толстого. См.: Brutzer S. Rilkes russische Reisen. S. 49.
- 8 Здесь и далее Рильке рассказывает Суворину о своем путешествии по России в единственном числе, не упоминая ни о Лу Андреас-Саломе, которая была с ним вместе и в 1899-м, и в 1900 г., ни о ее муже, профессоре-ориенталисте Ф. К. Андрееве (1846—1930), принявшем участие в первой поездке. Причина этого «умолчания» со стороны Рильке — его разрыв с Лу, происшедший в феврале 1901 г. (впрочем, в июне 1903 г. их общение возобновляется).
- 9 В январе 1900 г. Рильке принялся за перевод «Чайки» и в течение нескольких недель перевел всю драму. Его попытки опубликовать свою работу в Германии оказались безуспешными. В настоящее время этот перевод считается утраченным.
- 10 Какие именно труды А. Н. Пыпина и Н. И. Костомарова читал Рильке, неизвестно. Ни в письмах поэта того времени, ни в обстоятельной диссертации С. Брутцер, ни в других работах об этом не упоминается.
- 11 Рильке впервые посетил Л. Н. Толстого (вместе с Лу Андреас-Саломе и ее мужем) вечером 16/28 апреля 1899 г. в его московском доме в Хамовниках. Второй визит Рильке и Л. Андреас-Саломе к Толстому (о чем рассказывается далее в письме) состоялся в Ясной Поляне 19 мая/1 июня 1900 г. См. подробнее: Азадовский К. М. Р.-М. Рильке и Л. Н. Толстой. — Русская литература. 1969. № 1. С. 129—151.
- 12 Рильке имеет в виду следующую запись в своем дневнике (от 31 июля 1900 г.):

«На Волге, этом спокойном катящемся море, дни и ночи, много дней и много ночей: широкая-широкая река, высокий-высокий лес на одном берегу, а на другом — глубокая равнина, где даже большие города возвышаются словно хижины или шатры.— Все измерения постигаются наново. И узнаешь: страна велика, вода — нечто великое, но всего огромнее небо. Что я видел до этого, было лишь образом страны, реки мира. Здесь же все подлинно. Мне кажется, я увидел само творение: для всего, что есть, хватает немногих слов, все вещи — по замыслу Бога-Отца...» (Rainer Maria Rilke. Tagebücher aus der Frühzeit. Frankfurt a. M., 1973. S. 195—196).

- 13 В феврале 1900 г. С. Н. Шиль прислала Рильке в Германию два стихотворных сборника С. Д. Дрожжина (1848—1930). Захваченный «зрелой простотой» стихов Дрожжина, Рильке сразу же перевел несколько из них на немецкий (два перевода были опубликованы 15 апреля 1900 г. в пасхальном приложении к пражской немецкой газете «Prager Tageblatt»).
- Предварительно списавшись с Дрожжиным, Рильке и Л. Андреас-Саломе приехали к нему в деревню Низовка (станция Завидово Тверской губернии) 5/18 июля 1900 г. и провели там шесть дней. О их пребывании Дрожжин рассказал впоследствии в своих воспоминаниях «Современный германский поэт Райнер Рильке» («Путь» (Москва). 1913. № 12. С. 29—35). Сохранились также письма Рильке к Дрожжину, написанные по-русски (см. в книге «Rilke und Rußland», S. 173—174, 240—241 и др.).
- 14 Через Дрожжина Рильке и Л. Андреас-Саломе познакомились с помещиком Н. А. Толстым (1856—1918?) и его семьей. Н. А. Толстой (он состоял в отдаленном родстве с Л. Н. Толстым) был способным художником, писал стихи и прозу; отдельные его сочинения публиковались в начале века — например, «Дон Жуан. Повесть в стихах». (М., 1901). В его имении Новинки путешественники провели несколько дней. Впоследствии Рильке с теплотой вспоминал о гостеприимном доме в Новинках и его хозяйне. В конце 1912 г. Рильке и Н. А. Толстой в последний раз обменялись приветствиями.
- 15 С известным русским живописцем и художественным критиком А. Н. Бенуа Рильке познакомился 6/19 августа 1900 г. в Петергофе. Посредником в их знакомстве был Фридрих (Федор Иванович) Грус, немец, живший в Петербурге, занимавшийся торговлей и в то же время — близкий к музыкально-артистическим кругам столицы. Сохранилось письмо Ф. Груса к А. Н. Бенуа от 2/15 августа 1900 г., в котором он рекомендует своего «приятеля, талантливого писателя родом из Австрии» (см.: Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 76).
- О первой встрече Рильке с Бенуа сохранилось несколько свидетельств: письмо Рильке к матери, отправленное на другой день, и написанные позднее воспоминания самого Бенуа. Вторая встреча Рильке и Бенуа состоялась 8 апреля 1906 г. в Версальском парке.
- 16 В 1901—1902 гг. Рильке переводил на немецкий язык книгу А. Н. Бенуа «История живописи в XIX веке. Русская живопись» (СПб., 1901, вторая часть — 1902), намереваясь издать ее в Германии. Однако по различным причинам намерение Рильке не осуществилось: перевод остался незавершенным (см. подробнее: Р.-М. Рильке и А. Н. Бенуа. Переписка. С. 85—96).
- 17 В. Г. Янчевецкий (1875—1954), писавший в советское время под псевдонимом «В. Ян», автор известных исторических романов «Чингис-хан», «Батый», «К „последнему морю“» и др., был в то время корреспондентом газеты «Новое время». Рильке познакомился с ним в Петербурге летом 1900 г. при посредничестве Ф. Груса (см. его письмо к Рильке от 29 июля/11 августа 1900 г. (Rilke und Rußland, S. 177). В письме к А. Н. Бенуа от 28 июля 1901 г. Рильке рассказывал (по-русски): «Госп. Янчевицкий меня посетовал раз в Петербурге и я очень интересовался этого молодого писателя <...> Может быть я и <...> перевожу что-нибудь» (Ibid. S. 298). Рильке действительно перевел на немецкий язык рассказ Янчевецкого «Ходоки» из сборника «Записки пешехода» (СПб., 1901), который был напечатан 5 января 1902 г. в приложении к немецкой пражской газете «Bohemia».
- 18 А. И. Крамской (1865—1941) — сын Крамского, математик. Рильке и Л. Андреас-Саломе навестили его 30 июля/12 августа 1900 г. в Петербурге. Впоследствии Рильке переписывался с ним, в январе 1901 г. послал ему сборник своих стихов «Мне на торжество», на что А. И. Крамской откликнулся благодарственным письмом (см.: Rilke und Rußland, S. 258—259).

19 См. выше, примеч. 5.

- 20 Между 29 ноября и 7 декабря 1900 г. Рильке написал по-русски шесть стихотворений («Первая песня», «Вторая песня», «Пожар», «Утро», «Лицо», «Старик»); все они обращены к Л. Андреас-Саломе. Позднее были обнаружены еще два фрагмента («Я так устал от тяжбы больных дней...» и «Я так один. Никто не понимает...»), датированные 11 апреля 1901 г. (тексты всех стихотворений приведены в отечественных изданиях: *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 416—421; *Райнер Мария Рильке.* Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. М., 1977. С. 366—370. См. также: Rilke und Rußland. S. 488—494).
- Об этих русских стихах Рильке можно всего точнее сказать словами Лу Андреас-Саломе: «...с грамматическими ошибками, но непостижимо как — поэтичны» (*Andreas-Salomé L. Rainer Maria Rilke.* Leipzig, 1928. S. 90).
- 21 Клара Рильке (урожд. Вестхоф; 1878—1954) работала у Родена в Париже с января по август 1900 г. См. о ней: *Sauer Marina.* Clara Rilke-Westhoff. Die Bildhauerin 1878—1954. Biographie. Frankfurt a. M. — Berlin, 1990.
- 22 Здесь, как и в некоторых других своих письмах того времени, Рильке употребляет высокопарное выражение: verehrter Meister.
- 23 Рильке послал Суворину свою статью «Русское искусство», написанную в январе 1900 г. и напечатанную в венском еженедельнике «Die Zeit» («Время») лишь 19 октября 1901 г. Первая часть этой статьи содержала общие рассуждения о России, вторая была посвящена художнику В. М. Васнецову, которого в то время Рильке считал главным выразителем национального духа в русском искусстве. Публикация статьи существенно задержалась, что Рильке воспринимал болезненно. 28 июля 1901 г., надеясь на скорое появление журнала с его статьей, он писал А. Н. Бенуа:
- «В ближайшие дни я пришлю Вам также номер «Ди Цайт» (Вена), где, к сожалению, только теперь печатается моя старая статья о Васнецове, написанная после моей первой поездки в Россию. *Лишь первая общая часть этой статьи сохраняет для меня еще и сегодня свое значение.* От Васнецова я после второго путешествия по России уже вовсе не так думаю, как тогда, а почти совсем согласен с вами. <...> Но первый том этого статья мне кажется лучше, и я надеюсь, что он Вам нравится. Я и это, может быть, теперь писал бы иначе, но вы будете все-таки узнать истинность моей преданности для вашего края. И потому посылаю вам номер журнала» (Rilke und Rußland. S. 297).
- Ту же оговорку по поводу первой части своей статьи Рильке сделал и в письме к писателю Герхарду Гауптману, которому на Рождество 1901 г. он отправил публикацию из журнала «Die Zeit». В этом письме содержались такие строки: «Именно поездка в Россию смогла подтвердить в моем развитии то, что смутно таилось ранее в моем чувстве: я впервые увидел людей, что живут не случайностями, а существенностями, что не уязвимы бедой и не упоены радостью, если только эта беда или радость не находятся в органической связи с Богом, то есть с высшими потребностями и процессами их бытия <...> И те, которые живут такой жизнью, это никому не известные люди, крестьяне, научившие меня тому же; и они могли бы стать художниками или стали таковыми, поскольку строят свою жизнь из существенностей, соотнося любые повседневные вещи с вечной и последней целью. На этом пути я пришел и к русскому искусству, которым теперь занимаюсь помногу. Однако то, что одаривает меня в моих занятиях как благо-рожденное воспоминание о двух моих поездках в Россию, есть итог столь тайного, интимного и нелитературного свойства, что я еще борюсь с формой, с возможностью это выразить без потери. Вот почему до сих пор появилась всего лишь одна статья, где затрагиваются эти вещи...» (Рукописный отдел Берлинской государственной библиотеки (Прусское культурное наследие). GN Br № 1, Blatt 6—8).
- 24 Рильке имеет в виду сборник своих стихотворений «Жертвы ларам» («Larenopfer»), изданный в Праге на Рождество 1895 г. В действительности первая книга Рильке — стихотворный сборник «Жизнь и песни» («Leben und Lieder») — появилась в ноябре 1894 г., однако сам поэт, не видя в этих ранних стихах особой ценности, в дальнейшем не возвращался к ним и не включал их в новые издания или перечни своих сочинений.
- 25 Помимо сборников «Жизнь и песни» и «Жертвы ларам» Рильке издал к тому времени следующие книги стихов: «Сном увенчанный» («Traumgekrönt», 1897), «Адвент» («Advent», 1898) и «Мне на торжество» («Mir zur Feiert», 1899).
- 26 Имеются в виду следующие сборники новелл и очерков: «Вдоль жизни» («Am Leben hin», 1898), «Две пражские истории» («Zwei Prager Geschichten», 1899), «О

Господе Боге и прочее» («Vom lieben Gott und Anderes», 1900; то же — 1901) и «Последние» («Die Letzten», 1902. В действительности книга была напечатана уже в ноябре 1901 г.).

- 27 Рильке имеет в виду три свои основные драмы, вышедшие отдельными изданиями: «Теперь и в час нашей смерти...» («Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens...», 1896), «Без настоящего» («Ohne Gegenwart», 1898; в действительности драма появилась в декабре 1897 г.) и «Будничная жизнь» («Das tägliche Leben», 1902; вышла из печати в декабре 1901 г.). Помимо этих произведений Рильке написал и опубликовал к 1902 г. еще несколько драматических фрагментов: «Матушка» («Mütterchen», 1898), «Сироты» («Waisenkinder», 1901) и др.
- 28 Рильке сотрудничал на рубеже веков во многих периодических немецких изданиях. Здесь им названы лишь четыре: берлинский журнал «Ран» (1895—1900), «Wiener Rundschau» (1896—1901), мюнхенский еженедельник «Jugend» (1896—1900) и берлинско-лейпцигский ежемесячник «Die Insel» (1899—1902). Все эти издания были по преимуществу литературными, иллюстрированными (подчас изысканно, как, например, «Пан»), охотно печатали молодых авторов и снискали себе репутацию «современных» журналов.

*Публикация, примечания и перевод
К. М. Азадовского*

Н. А. Богомоллов

МИХАИЛ КУЗМИН: ВХОЖДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИР

О ранних годах жизни и творчества Михаила Кузмина создана масса легенд. Часть из них развеяна, часть рассеяна пока что не представляется возможным. Так, например, мы очень плохо знаем, что происходило с ним в годы страстного увлечения старообрядчеством. Согласно легендам, он подолгу жил в скитах и сам стал человеком древнего благочестия. В позднейших автобиографических документах Кузмин намеренно вуалирует свои занятия этого времени. По едва ли не единственным сохранившимся свидетельствам — письмам к ближайшему другу юности Г. В. Чичерину — выясняется, что Кузмин изучал старинную культуру, сохраненную старообрядцами в быту, приятельствовал со многими из них, старался демонстрировать им свое понимание и приятие самого уклада их быта, подумывал о том, чтобы сделаться начетчиком, но, судя по всему, практических шагов к собственному обращению в старообрядчество не делал. И все же истинных подробностей его пути в эти годы мы не знаем и вряд ли когда-нибудь узнаем.

Есть некая загадочность и в том, как Кузмин входил в литературу. Общеиз-

вестная легенда гласит: «Музыкальный критик В. Каратыгин где-то услышал игру Кузмина и ею пленился. В качестве музыканта Кузмин и вошел в петербургский поэтический круг, — а там уж распознали его настоящее призвание. Стихам Кузмина «учил» Брюсов. <...> Брюсов учил тридцатилетнего начинающего «подбирать рифмы». Ученик оказался способным»¹.

По внешности картина, здесь нарисованная, кажется верной: действительно Кузмин первоначально вошел в музыкальный круг столичных эстетов, стал известен в небольшом кружке «Вечера современной музыки», где немаловажную роль играл В. Г. Каратыгин, и в конце 1905 г. «современники» устроили его концерт. До этого тридцатитрехлетний композитор находился практически в полной безвестности.

Почти одновременно с этим он читает тому же самому кругу людей свой «роман» — точнее сказать, повесть под заглавием «Крылья». И Брюсов столкнулся не с робким учеником, а с литератором, обладающим уже сформировавшимся техническим мастерством и собственными принципами подхода к жизни. Каким бы изменениям эти

принципы ни подвергались впоследствии, нечто главное оставалось неколебимым. Кузмин мог писать лучше или хуже, быть более или менее доступным для читателя, но всегда в его творчестве ощущалось некое целостное ядро, позволяющее отличить даже самые «халтурные» произведения, типа военных рассказов или стихотворений, от аналогичных поделок других авторов. Видимо, выявление такого смыслового и стилистического ядра произведений Кузмина является делом будущего, но констатировать его присутствие можно и нужно уже сейчас.

Думается, что представление нескольких документов, относящихся к начальному этапу творчества Кузмина, когда он становился известен не считанным друзьям и сочувственникам, а сравнительно широкой петербургской художественной элите, может внести в этот вопрос некоторую ясность. Документы, имеющиеся в виду, разнородны, однако весьма выразительны.

Стихотворные тексты, печатаемые по автографам ЦГАЛИ (Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 17), были положены Кузминым на музыку и стали тем, что он сам упорно называл «песенки».

Вообще долгое время Кузмин писал большинство стихов, предназначая их именно для пения. Несомненно, были среди них и написанные независимо от музыки (таково первое известное нам его стихотворение, написанное в 1897 г.²), но подавляющее большинство замешалось как заведомо самостоятельные. Это и написанные в 1903 г. «XIII сонетов», которые первоначально, в подражание Петрарке, назывались «Il Canzoniere»; это цикл стихотворений 1904 г. «Харикл из Милета»; это писавшиеся в 1904-1908 гг. «Александрийские песни», волею судеб ставшие наиболее известными из произведений Кузмина. Таковы же и «Духовные стихи», опубликованные лишь в 1912 г.³, но написанные гораздо ранее, еще в 1901—1902 гг. Конечно, «песенки» продолжали писаться и позднее. Так, например, был положен на музыку цикл «Мудрая встреча» (о котором пойдет речь в публикуемых письмах), довольно много песенок вошло в сборники «Глиняные голуб-

ки» и «Эхо», вокально-музыкальными произведениями являются кантата «Святой Георгий» и отдельно изданный в 1923 г. «Лесок» (предполагалось и второе его издание, с нотами, которое осуществить не удалось) и др. Но в общем доминанту поэтического творчества Кузмина можно было бы определить так: первоначально он преимущественно пишет собственные тексты для музыки, а начиная с лета 1906 г. начинает все активнее писать стихи, не предполагающие музыкального сопровождения. Первым таким циклом, сколько мы можем судить, является открывающий «Сети» цикл «Любовь этого лета», созданный под влиянием не только мимолетного любовного приключения, но и регулярного общения с Вячеславом Ивановым, «современниками», участниками «вечеров Гафиза» (помимо Иванова и его жены, в этот круг входили К. Сомов, Л. Бакст, Н. Бердяев, В. Нувель, С. Городецкий, племянник Кузмина С. Ауслендер⁴). О том, что послужило причиной перехода от творчества музыкально-поэтического к собственно стихотворному, мы можем только догадываться, но тем важнее обнаружить тексты, написанные в непосредственном предшествии «Любви этого лета» и являющиеся как бы посредующим звеном между еще полностью музыкальными «Александрийскими песнями» и уже полностью ориентированными на восприятие без музыки стихами лета 1906 г.

Об исполнении этих песенок сохранилось упоминание в дневнике Кузмина 5 мая 1906 г.: «Был Иванов, моя музыка, по-видимому, ему нравится, в восторге от детских песен. Слова «равнодушные объятия» и «обладанье без желанья» нашел очень моими. Небрежность слов и внутренняя грация»⁵. Видимо, «небрежность слов и внутренняя грация» на какое-то время стали эмблематичными как для самого Кузмина, так и для его читателей-слушателей.

Читая эти «песенки», необходимо иметь в виду и еще одно: Кузмин этого времени внешне был совсем не таким, каким мы его привыкли себе представлять. Вместо петербургского денди с легендарными разноцветными

жилетами на каждый день перед знакомыми был человек, одетый в особое русское платье. Как вспоминал Ремизов: «Не поддевка А. С. Рославлева, а итальянский камзол. Вишневым бархатный, серебряные пуговицы, как на архиерейском облачении, и шелковая кислых вишен рубаха; мысленно подведенные вифлеемские глаза; черная борода с итальянских портретов и благоухание — роза. <...> И когда заговорил он, мне вдруг повеяло знакомым — Рогожской, укусные раскольничьи тетки, суховатый язык, непромоченное горло. И так это врозь с краской, глазами и розовым благоуханием. А какое смирение и ласка в подсакивающих словах»⁶. Ремизов относит встречу с Кузминым к осени 1906 г.; если память к 1936 г. не изменила ему, мы можем восстановить дату еще точнее: Кузмин побрился и снял русское платье в начале сентября 1906 г. 9 сентября он, по всей видимости, сбрил бороду, 10-го получил от портного пальто и снял поддевку, 13-го записывает в дневнике об Ивановых: «Переменной костюма не слишком были довольны», и в тот же день пишет К. А. Сомову: «Теперь я хожу в европейском платье, хотя предвижу сожаление друзей, любовь к которым не стала другой от изменения костюма»⁷. Значит, к тому времени все его жизненное поведение еще было ориентировано на создание облика человека древнего благочестия, случайного пришельца в мир петербургской богемы из повенецких лесов и скитов Керженца. Тем разительнее должен был быть контраст между печатаемыми нами песенками и внешностью, «александрийством» и «русскостью». Об этом контрасте также вспоминал Ремизов, уже в другом месте: «Кузмин тогда ходил с бородой — чернющая! — в вишневой бархатной поддевке, а дома у сестры своей Варвары Алексеевны Ауслендер⁸ появлялся в парчовой золотой рубахе навывпуск, глаза и без того — у Сомова хорошо это нарисовано! — скосится, ну, конь! а тут еще карандашом слегка, и так смотрит, не то сам фараон Ту-танк-хамен, не то с костра из скитов заволжских»⁹. Пройдет не так уж много времени, и Кузмин изменится:

«...уж Кузмин давно снял вишневую волшебную поддевку, подстригся, и не видали его больше в золотой парчовой рубахе навывпуск; были у него редкие книги старопечатные (Пролог) и рукописные, и знаменитые крюки (ноты) — все спустил, все продал, и голос не тот, в «Бродячей собаке» скричал»¹⁰. Изменится и репертуар его песенок. Уже в октябре 1906 г. он запишет в альбом Ремизова песенку, которая на какое-то время станет новой эмблемой его творчества: «Если бы ты был небесный ангел...»¹¹, а еще через несколько лет сочинит песню «Дитя, не тянися весною за розой...», которая приобретет широчайшую по тем временам популярность. Ее будет исполнять уже не только сам Кузмин, но и другие певцы, и доживет она по крайней мере до 30-х годов. В лагерных воспоминаниях Т. Аксаковой-Сиверс вдруг возникает авторитетный вор с гитарой, на устах которого постоянно звучит кузминское: «Помни, что летом фиалок уж нет»¹².

Вторая группа публикуемых текстов — письма В. В. Руслову — относится ко времени несколько более позднему, когда Кузмин переживал первую свою славу. Если публикация «Александрийских песен» в «Весах» прошла по большому счету незамеченной, то напечатанные там же «Крылья» создали атмосферу литературного скандала, в котором приняли участие не только писатели-символисты (с резким осуждением повести выступили Андрей Белый и Зинаида Гиппиус), но и самая вульгарная критика. Письма лета 1907 г. фиксируют все более и более нарастающую двусмысленную популярность Кузмина как писателя. В его дневнике свидетельства такой популярности фиксируются довольно тщательно, особенно если они принадлежат не людям из круга художественной элиты, а почти никому не известным поклонникам. При этом его интересовало и то, что многим читателям, разделяющим его сексуальные предпочтения, интересна в повести прежде всего та сторона, которая могла бы быть названа «физиологическим очерком».

Вообще говоря, художественная природа «Крыльев», несмотря на внеш-

нюю их простоту, довольно сложна. С одной стороны, они представляют собою «роман воспитания», рассказывающий о том, как душа совсем молодого человека, Вани Смурова, старается обрести крылья, найти выход своим неясным еще желаниям. С другой стороны, это философский роман, имеющий своим аналогом не только произведение XVIII в. (типа вольтеровских философских повестей или «Ардингелло» В. Хайнзе), но и непосредственно платоновский «Пир»¹³. Но, кроме того, «образованные», как их называет Кузмин, искали и находили в «Крыльях» описание своего собственного быта, духа сугубо мужской любви, демонстративное отвержение любви женщины. Конечно, преувеличивать эту сторону повести не следует, но отметить ее необходимо. Именно она послужила причиной того, что к Кузмину тянулись самые разные люди, большая часть которых представлялась ему совершенно неинтересной, но некоторые на какое-то время занимали в его жизни определенное место.

Одним из таких людей был Владимир Владимирович Руслов.

В недавней статье А. Г. Тимофеев тщательнейшим образом проследил, как уже незадолго до своей смерти (в 1924 г.) Руслов организовал в Москве вечер бедствующего Кузмина, ориентированный на сугубо «нашу» публику. Попутно из этой переписки выясняется много интересного, рисующего литературный и артистический быт середины 20-х годов, да и просто способы существования определенного, достаточно замкнутого круга людей, объединенных не только своими сексуальными предпочтениями, но и в какой-то степени — той старой культурой, которая все решительнее вычеркивалась из жизни формируемого советского общества¹⁴.

Однако, как мне представляется, более интересны ранние письма Кузмина к Руслову, относящиеся к 1907—1908 гг. и рисующие состояние Кузмина в момент его первой известности, еще не превратившейся в устойчивую славу, которая была уже не за горами¹⁵.

Первоначальное знакомство было азычным. 1 сентября 1907 г. Кузмин написал в дневнике: «Дягилев ужасно мил. <...> Рассказывал про гимназиста Руслова в Москве, проповедника и *casse-tête*, считающего себя Дорианом Греем, у которого всегда готовы человек <ех> 30 товарищей *par amou*, самого отыскавшего Дягилева etc.». 1 ноября того же года (очевидно, при посредстве Дягилева) Кузмин получает от Руслова письмо, на которое тут же отвечает в самом теплом и нежном тоне.

Поводом для переписки послужила история с повестью «Картонный домик», однако вся совокупность писем оказывается гораздо значительнее и интереснее, чем просто обсуждение литературных и литературно-издательских проблем.

Уже первый серьезный биограф Кузмина Г. Г. Шмаков обратил внимание на эти письма и привел отрывки из них, характеризующие литературные и художественные вкусы Кузмина¹⁶. Однако, как мне представляется, важно обратить внимание не просто на подбор имен, а на то, каким образом эти имена сочетаются между собой и вписываются автором писем в общий рассказ о себе и своих вкусах.

Литература и искусство становятся для Кузмина неотъемлемой частью самой жизни, взятой как некое единое целое, где нет ничего неважного. Самые прихотливые вкусы, соединяясь в личности одного человека, обретают внутреннюю закономерность, пусть даже они изменчивы и недолговечны. В раннем творчестве Кузмина такое отношение к миру оправдывалось прежде всего тем, что автор в первую очередь воспринимался как лирический поэт. Не случайно Блок воскликнул в письме к нему: «Господи, какой Вы поэт и какая это книга! Я во все влюблен, каждую строку и каждую букву понимаю...»¹⁷ От лирического поэта невозможно было требовать последовательности взглядов, а цельность мировоззрения полностью определялась тем образом мира, который возникал из отдельных стихотворений, так что оставшееся незаполненным пространство могло населяться читателем по собственному выбору.

Когда Кузмин станет в сознании читателей гораздо более определенной литературной личностью, его мировоззрение будет представляться современникам более загадочным, чем на первых порах. Известно, например, что Ахматова считала Кузмина одним из тех людей, за обликом которых скрывается сам Дьявол. Можно, вероятно, предположить, что поводом для такого представления послужили не только человеческие взаимоотношения между ней и старшим поэтом, но и те истории, что ходили о нем в Петербурге — Ленинграде.

Одной из таких историй, несомненно, были и вписанные Ахматовой в «Поэму без героя» отношения Кузмина с Всеволодом Князевым. Ахматова уверяла, что знает об этом только по сборнику стихов Князева, однако несомненно, что до нее доходили многочисленные известия и от О. А. Глебовой-Судейкиной, с которой Ахматова была дружна в начале 20-х годов, и из других источников. Эти слухи обвиняли в самоубийстве Князева прежде всего Кузмина. Но тут следует внести ясность (насколько это возможно сделать по свидетельствам дневника Кузмина). Его отношения с Князевым длились достаточно — для Кузмина — долго. Обычно романы продолжались около года, после чего очередной молодой человек прискучивал, а тут все длилось почти два с половиной года, и все это время Кузмин сегует на то, что в характере Князева есть нечто мешающее безмятежной любви. Может быть, точнее всего это выражается промелькивающим словечком «палладизм», происходящим от имени Паллады Олимповны Богдановой-Бельской. Фигура этой дамы стала неременной принадлежностью петербургской литературно-артистической хроники, попала в воспоминания и художественные произведения в качестве типичном и в то же время полуанекдотическом¹⁸. Но для Кузмина ее поведение, судя по всему, было свидетельством не просто забавной эксцентричности, но в первую очередь очевидной безнравственности, тем более отвратительной, что она касалась людей, Кузмину близких, разрушавшей иллюзию полного един-

ства во взглядах на отношения между мужчинами. И Князев в его восприятии выглядел неким мужским аналогом Паллады, человеком, на которого нельзя положиться ни на секунду, от которого в любой момент можно ожидать измены, причем измены самой не поправимой.

Потому-то Кузмин и Князев порвали отношения в сентябре 1912 г., больше чем за полгода до самоубийства Князева. Потому-то Кузмин писал о смерти и похоронах Князева с полным спокойствием, — для него этот эпизод остался далеко позади. Но внешне поведение выглядело весьма вызывающим, тем более что сам он мог прочитывать малознакомым людям свой дневник в таких выборках, что похороны Князева оказывались для него внутренне не более значительны, чем новый роман бульварной авторши.

Такое отступление может показаться лишним. Но это только на первый взгляд. На самом же деле попытка разобраться в том, как Кузмин относился к людям и как он представлял это отношение сторонним наблюдателям, с особенной яркостью подчеркивает его стремление затушевать, скрыть от чужого глаза то внутреннее единство личности, которое несомненно было.

Собственно говоря, не только Кузмин поступал так. Достаточно вспомнить, скажем, Леонида Канегиссера, прятаящего мучительные переживания под маской петроградского сноба, чтобы понять, насколько широко был распространен такой тип жизненного поведения в кругу Кузмина и как он был связан с личностью самого мэтра.

Выяснение же подлинной позиции поэта должно выявляться из максимально широкого круга источников, доступных на сегодняшний день. Конечно, одной из первостепенных задач является издание полного текста дневника Кузмина¹⁹, но не менее важно ввести в круг читательского внимания его переписку. Здесь прежде всего речь должна идти о таких значительных комплексах материалов, как переписка с Г. В. Чичериным²⁰, В. Я. Брюсовым²¹, В. Ф. Нувелем²², но интересны и менее пространные массивы, содержащие, однако, важнейшую ин-

формацию, касающуюся жизни и творчества Кузмина в определенный период.

Публикуемые письма к Руслову охватывают хронологически весьма незначительный период, но по своей насыщенности они превосходят многие группы документов, охватывающие время гораздо более продолжительное.

Конечно, делая какие-то сопоставления разнородных документов, мы должны понимать, что одним из принципиальных свойств Кузмина и как человека, и как творца было стремление к постоянной неоднозначности облика, его непрестанному умножению — двоению, троению и т. д. Для дневниковых страниц (становившихся, как известно, достоянием не только его самого, но и других, часто не очень близких людей) он строил один облик, для писем — другой, для литературы — третий, для частного личного общения, видимо, четвертый (а в зависимости от ситуации и собеседника — и пятый, и шестой, и так далее). Где же подлинный Кузмин? Очевидно, в переплетении всех этих обликов, в их взаимоналожении и взаимопроникновении. Ни одним из них нельзя пренебречь.

Именно под этим углом зрения следует читать предлагаемые письма.

Для Руслова Кузмин создает образ дяди, изящного эстета, верящего прежде всего в искусство, долженствующее запечатлеть круг «посвященных» (прежде всего в смысле сексуальных предпочтений) и легкость жизни тех, кто в этот круг входит. Роман с В. Наумовым, о котором в дневнике пишется как о мистическом событии, который предстает в посвященных Наумову стихах как непрестанно сакрализирующийся эпизод, в письмах представляется обыденным любовным приключением со всей подобающей случаю терминологией. Избегаются вообще какие-либо слова о глубине и серьезности переживаний, вместо этого речь идет о вихре светских удовольствий, сменяющихся добровольным унылым отшельничеством, чем-то похожим на чаемое, но недостижимое уединение в зимней деревне (характерно, что Кузмин представляет эту деревню как усадьбу, тогда как на

самом деле все было гораздо прозаичнее). Одним словом, перед нами тот Кузмин, который меняет жилеты каждый день и для которого расцветка галстука (даже скорее *галстука*) значит более, чем вся премудрость, столь ценная Вячеславом Ивановым.

Мне уже доводилось цитировать фразу из письма Кузмина к Брюсову примерно этого же времени, но хочется ее повторить, потому что в ней сосредоточена та амбивалентность, с какой он желал бы видеть воспринятым свое творчество: «Сам Вячеслав Иванов, беря мою «Комедию о Евдокии» в «Оры», смотрит на нее как на опыт воссоздания мистерии «всенародного действия», от чего я сознательно отрекаюсь, видя в ней, если только она выражает, что я хочу, трогательную фривольную и манерную повесть о святой через XVIII в»²³. Опять-таки игра здесь весьма рассчитана, и мистерия, и фривольность с манерностью, и прямой, едва прикрытый стилизованностью сакральный смысл должны восприниматься одновременно, как и то, что Кузмин пишет Руслову, другим корреспондентам, что он доверяет страницам дневника. Литературный облик и облик человеческий начинает сознательно выстраиваться как облик неоднозначный, где сквозит то дявольское начало, воспринятое Ахматовой, то почти ангельское очарование, зафиксированное цветаевским «Нездешним вечером», то удивительная простота и естественность, о которой вспоминали многие (преимущественно поздние) посетители Кузмина²⁴.

И в этом смысле Кузмин — безусловный человек позднего символизма, одновременно борющийся с ним на уровне идей и отношения к слову, но и воспринимающий самые основания его мировосприятия, его «невыразимого».

Конечно, перед ним еще лежит долгий путь художника, художника до мозга костей, творца неповторимых ритмов, и облик его будет еще не раз меняться, но тем важнее для нас уловить начало его создания, что помогают сделать публикуемые стихи и письма.

Примечания

- 1 *Иванов Георгий*. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. С. 367.
- 2 Опубликовано в ст.: Malmstad John E. Mixail Kuzmin: A Chronicle of his Life and Art.— *Кузмин М.* Собр. стихов. München, 1977. Т. III. P. 35.
- 3 Вошли в сб. «Осенние озера» (М., 1912); тогда же появилось отдельное нотное издание, неся на себе мистифицирующее посвящение Всеволоду Князеву.
- 4 Подробнее см.: *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906—1907 годов.— Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 813.
- 5 Здесь и всюду далее дневник Кузмина, хранящийся в ЦГАЛИ, цитируется по тексту, подготовленному С. В. Шумихиным и мною для публикации в издательстве «Феникс».
- 6 *Ремизов А.* Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 181.
- 7 ГРМ. Ф. 133. № 232.
- 8 Ошибка памяти Ремизова: в это время фамилия сестры Кузмина была Мошкова; Ауслендер — ее фамилия по первому мужу.
- 9 *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923. С. 106.
- 10 Там же. С. 107.
- 11 ГПБ. Ф. 643. № 18. Л. 4; несколько отличающийся текст опубликован в изд.: *Кузмин М.* Собр. стихов. Т. III. С. 466.
- 12 *Аксакова-Сиверс Т. А.* Семейная хроника. [Paris, 1986] Т. II. С. 216.
- 13 Об источниках «Крыльев» см.: *Харер Клаус*. «Крылья» М. А. Кузмина как пример «прекрасной легкости». — Любовь и эротика в русской литературе XX века. Вет, е. а. [1991]; С. 45-56; об отражении платоновских идей см.: *Gillis Donald S.* The Platonic Theme in Kuzmin's «Wings». — Slavic and East European Journal, 1978. Vol. 22. № 3.
- 14 См.: *Тимофеев А. Г.* Прогулки без Гуля? — Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
- 15 Хранятся: ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. Ед. хр. 19—20. Приношу глубокую благодарность Е. Ю. Литвин, способствовавшей работе.
- 16 *Шмаков Г.* Блок и Кузмин. — Блоковский сборник. Вып. 2. Тарту, 1972.
- 17 *Блок Александр*. Собр. соч. в 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 241.
- 18 Помимо литературы, указанной в статье Р. Д. Тименчика о ней (Русские писатели 1800-1917. Биобиблиографический словарь. М., 1989. С. 299), см. беллетризованные мемуары Г. Иванова (*Иванов Г.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989) и воспоминания одного из ее многочисленных мужей («Не забыта и Паллада...» Из воспоминаний графа Б. О. Берга. Публ. Р. Д. Тименчика. — Русская мысль. Лит. приложение № 11 к № 3852 от 2 ноября 1990).
- 19 Фрагменты первой тетради дневника (по машинописной копии) опубликованы Дж. Шероном (Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1986. Bd. 17), дневник 1921 г. по оригиналу — Н. А. Богомоловым и С. В. Шумихиным (Минувшее. Исторический альманах. Вып. 12. [Paris, 1991]; вторая часть этого года будет опубликована в 13-м выпуске «Минувшего»). Фрагменты использованы в работах разных авторов.

- 20 Большие фрагменты писем Кузмина использованы Дж. Малмстадом в названной выше статье, извлечения из переписки опубликованы С. Чимишкян (*Cahiers du Monde russe et soviétique*, 1974. Т. 15. № 1/2), отдельные отрывки цитировались различными авторами.
- 21 Письма Кузмина хранятся в архиве В. Я. Брюсова в ГБЛ, письма Брюсова опубликованы Дж. Шероном (*Wiener slawistischer Almanach. Wien*, 1981. Bd. 7).
- 22 Переписка хранится в ЦГАЛИ, письма Нувеля лета 1907 г. опубликованы Дж. Шероном (*Wiener slawistischer Almanach. Wien*, 1987. Bd. 19). Несколько отколовшихся писем Нувеля хранится в ЦГАЛИ С.-Петербурга.
- 23 Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 813. С. 109.
- 24 О состоянии и настроении Кузмина осенью 1907 г. свидетельствует запись в дневнике: «Было бы много денег, я бы не горевал, сшил бы платья, пошел бы в балет, в театр, в «Вену» (излюбленный петербургской богемой ресторан.— *Н. Б.*), что я знаю? взял бы тапетку (пассивный педераст.— *Н. Б.*), поехал бы кататься. Или лучше опять засесть за грехов, никуда не ходить, писать, сидеть дома — и все приложится. Ах, если бы Наумов был другой!» (9 сентября).

Михаил Кузмин

СТИХОТВОРЕНИЯ.
ПИСЬМА В. В. РУСЛОВУ

* * *

Равнодушные объятья,
Поцелуй без любви.
Отчего же пробегает
Огонь в крови?

Незнакомая улыбка,
Незнакомые черты.
Отчего же вопрошаю:
«Не это ль ты?»

Разве средства раньше цели,
Разве ночь в начале дня?
Отчего ж так все пылает
Внутри меня?

Безучастно поцелуешь,
Равнодушно обоймешь,
Вдруг все станет так открыто
И все поймешь:

Что и ключ к ларцу подходит,
И одежда по тебе,
И давно уж эти очи
Носил в себе.

30 декабря 1905 г.

* * *

Обладанье без желанья
И желанье без конца.
В этом таинство слиянья
В дивной вечности кольца.

Прикоснешься, не гадая,
И утратишь сам себя.
И теряя, и страдая,
Ты блаженствуешь, любя.

Без желанья взяв, желаешь,
И мутится бурно кровь,
И желаешь, и пылаешь,
И клянешь, любя, любовь.

И не ждешь себе прощенья,
И чертишь за кругом круг;
Отвращенье, возвращенье,
То палач, то нежный друг.

Видишь таинство слиянья
В дивной вечности кольца;
Обладанье без желанья
И желанье без конца.

10 января 1906

* * *

Две пары глаз
У нас, мой друг, с тобой,
И всякий раз
Они вступают в бой.

Твои моим:
«Для нас разлуки нет!»
Мои твоим:
«Я чужд иных планет,

Я астролог,
Читающий вперед:
„Любви залог
Твой взор в моих найдет”».

Так тихо бой
Ведут две пары глаз,
Когда с тобой
Сойдемся в страстный час.

12 января <1906>

* * *

С сердцем своим я вел разговор:
«Кто, скажи, сердце, твой покой украл?»—
«Серые глаза были тот вор,
Что мой покой, мой покой украл».

«Много бы дал я, сердце мое,
Чтобы вернуть, вернуть твой покой!» —
«Разве ты не видишь, что счастье твое —
В том, чтобы всегда терять мой покой?»

«Серые глаза, ненавистный вор,
Что мое сердце, сердце обокрал!» —
Сердце молчало, забыв разговор,
Думая о милome, что его обокрал.

16 января

1

Многоуважаемый

Владимир Владимирович, предполагая быть в Москве, я имел главной целью познакомиться с Вами, о котором я слышал от моего друга С. П. Дягилева¹. И вот я получаю Ваше письмо, которое Вы будете добры позволить мне считать получудесным случаем к исполнению этого желания. Я Вам посылаю переписанным для Вас конец повести² с надеждой получить ответ.

Я несказанно благодарен Вам за Вашу «смелость», так совпавшую с моими желаниями.

Уважающий Вас и благодарный

М. Кузмин

14/1 ноября 1907

Прилагаемый конец «Картонного Домика» переписан исключительно для Вас; другого списка, кроме черновика, нет ни у кого и не будет.

Я бы Вас просил не давать делать списки, а быть единственным обладателем. Это мне будет приятно.

М. Кузмин

1 Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — один из крупнейших деятелей русского искусства. Сколько мы можем судить, его отношения с Кузминым не были особенно дружескими, хотя существовала обоюдная приятельность.

2 Имеется в виду повесть Кузмина «Картонный домик», опубликованная в альманахе «Белые ночи» (СПб., 1907). По вине редактора альманаха Г. И. Чулкова последние четыре главы ее были утеряны в типографии, и повесть появилась без них. Подробнее об этой истории см.: Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 286. Список, посланный Кузминым Руслову, сохранился: ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. Ед. хр. 3. Полностью повесть впервые напечатана в кн.: Кузмин Михаил. Проза. Berkeley, 1990. Т. VIII.

Многоуважаемый

Владимир Владимирович,
 был обрадован Вашим милым письмом, разбирая его безукоризненно ясно, хотя Ваш почерк мне и внове и я не имею еще счастья быть лично из числа Ваших друзей. Вчера опять говорил о Вас с только что приехавшим А. П. Воротниковым¹, который привезет в Москву для передачи Вам от меня самые горячие и нежные приветствия. Дягилев меня заинтересовал главным образом общими сведениями о Вас и о молве, Вас окружающей (для Вас это — новость или нет?), личные же впечатления другого человека, хотя бы и друга, хотя бы и нежно ценимого мною С<ергея> П<авловича> для меня не так важны².

Не желая быть нескромным, спрошу только: отрицательные отзывы могли ли бы возбудить во мне желание с Вами познакомиться?

И мне тем досаднее откладывание из-за множества личных и литературных дел и романов³ моей поездки в Москву, где Вы позволите мне непременно отыскать Вас. Остановлюсь я по привычке в «Метрополе»⁴. Это будет, вероятно, скоро, но когда именно — не знаю решительно.

Я не вижу причины, чтобы Вы не читали конца «Домика» тем из Ваших друзей, которые им интересуются, но мне желателен факт, что список будет у Вас одних, что больше, кроме меня, ни у кого не будет. Я не делаю из этого литературного секрета. Продолжайте мне писать о себе: это мне гораздо интересней историко-литературных опытов.

Надеюсь, что Вы также не будете составлять обо мне мнения по рассказам других лиц и не откажетесь при случае встретиться.

Не напрасно Вы любите Дориана⁵, сами, говорят, будучи Дорианом *redivivus** (Вы еще не забыли Вашей латыни?) только без необходимости иметь портрет, чтобы сохранять молодость, только еще начатую Вами.

Дружески Ваш

М. Кузмин
 21/8 ноября 1907

1 Воротников Антоний Павлович (1857—1937) — драматург, беллетрист, журналист. Был литературным и театральным рецензентом журнала «Золотое руно». Его переписка с Кузминым хранится в ЦГАЛИ. См. в дневнике Кузмина: «...Приехал Воротников из Москвы. Толстый, ипе tante сгачёе (вылитая тетка.— *фр.*), знает и Руслова, и его товарищей (Колло Фирсова, Лари), Судейкина, етс».

2 См. в дневнике: «Дягилев говорит, что Руслов некрасив, но мне часто нравятся рожи больше красавцев» (5 ноября 1907)..

3 Основным романом Кузмина в это время были довольно платонические отношения с В. А. Наумовым, учившимся в кадетском корпусе. Одновременно влюбленное настроение овладевало им в присутствии гимназистов, ставивших «Куранты любви» (см. далее в письмах). Наумову посвящены многие стихотворения второй и вся третья часть сборника «Сети». К сожалению, нам практически ничего не известно о его жизни. Последний встречавшийся нам документ — письмо Кузмину с фронта от 14 апреля 1915 г. (ЦГАЛИ С.-Петербурга).

4 Гостиница «Метрополь» в Охотном ряду. Для Кузмина она была удобна не только своим европейским комфортом, но и тем, что в том же здании помещались издательство «Скорпион» и редакция журнала «Весы», где Кузмин печатался.

* Воскресшим (*лат.*).

5 Имеется в виду герой повести О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Отношение Кузмина к Уайльду колебалось от заинтересованности (см. далее) до почти полного отвержения. См. запись в дневнике от 6 июня 1906 г.: «В. И<ванов> ставит этого сноба, лицемера, плохого писателя и малодушнейшего человека, запачкавшего то, за что был судим, рядом с Христом — это прямо ужасно».

3

Я не слышал, дорогой Владимир Владимирович, что Вы не смелы, что Вы — буржуазны, что Вы — скучны, что Вы — некрасивы, что собираетесь жениться. Я не слышал этого про Вас — какие же еще ужасы для нас я мог знать? Все, что я слышал, только усиливало желание сблизиться с Вами и даже, признаюсь, порождало смелые надежды, что в союзе с Вами (Nonni soit qui mal y pense!) мы могли бы создать очень важное и прекрасное — образец. М<ожет> б<ыть>, Вы и один это можете сделать, но жизнь одна, не запечатленная в искусстве, не так (увы!) долговечна для памяти.

Я абсолютно не боюсь разочарования, я Вас будто знаю отлично. В отплату напишите и Вы мне басни, слышимые Вами обо мне. Меня удерживают, конечно, романы практические, ибо писать я могу везде одинаково. У меня сеть историй, из которых главная столь непривычно классична, вроде романов Ричардсона в 6 томах, что только не особенная увлеченность и присутствие тактики, стратегии и т. п. делают ее интересной². Притом в этой игре замешано 5 человек — все близких мне³. Но я думаю после 15 (17, 16) декабря быть в Москве, чтобы на обратном пути провести праздники в деревне⁴. По литературе я пишу современную повесть «Решение Анны Мейер»⁵ и путешествие XVII в. в роде «Эме»⁶, посвящаемое Брюсову⁷. Стихи: «Ракеты» будут в феврале «Весов», «Обманщик обманувшийся» и теперь «Радостный путник»⁸. Летом я написал еще священный фарс: «Комедия о Мартиньяне» или «Беда от женщин», который будет в 2-ом Цветнике «Ор»⁹. Кроме того, я писал разную музыку.

Я бы мог бесконечно писать о моих вкусах, особенно в мелочах. Это напоминало бы любимую мною в юности игру в вопросы и ответы. Но так многое любишь в известной обстановке, что легче писать, чего определено и всегда не любишь. Я не люблю молочных блюд, анчоусов и теплого жареного миндаля к шампанскому, я не люблю сладковатых вин (Барзак, Икем), я не люблю золота и брильянтов, я не люблю «бездн и глубинности»¹⁰, я не люблю Бетховена, Вагнера¹¹ и особенно Шумана, я не люблю Шиллера, Гейне¹², Ибсена¹³ и большинство новых немцев (искл<ючая> Гофманстала, Ст. Георге и их школы), я не люблю Байрона¹⁴. Я не люблю 60-е годы и передвижников. Я почти не люблю животных, я не люблю запаха ландышей и гелиотропа, я не люблю синего и голубого цвета, я не люблю хлебных полей и хвойных деревьев, я не люблю игру в шахматы, я не люблю сырых овощей. Правда, это очень интересно? В следующих 10 письмах я буду писать, что я люблю. Я люблю Ваши письма и Ваш почерк. Дягилев вчера уехал в Париж, я был у него довольно долго, но у него была куча народа и какие-то все счета перед отъездом, т<ак> что мы мало говорили интимно.

Я рад, что Вы скучаете, а то бы мои письма не были для Вас ценны. Т<ак> к<ак> в Москве я буду очень недолго, Вы устроите, чтобы уделить мне достаточно времени. Это очень важно.

Сердечно Ваш

М. Кузмин
28/15 ноября 1907

- 1 Пусть будет стыдно тому, кто подумает об этом плохо (*фр.*) — девиз ордена Подвязки. Этот девиз цитируется в стихотворении Кузмина «Ангел благовествующий» (цикл «Плен»).
- 2 Речь идет об отношениях Кузмина с В. А. Наумовым (см. примеч. 2 к письму 2).
- 3 В отношении Кузмина с Наумовым были посвящены товарищ Наумова по кадетскому корпусу М. Л. Гофман (впоследствии поэт и литературовед), поэт Б. А. Леман, писавший под псевдонимом Б. Дикс, В. Ф. Нувель и Вяч. Иванов.
- 4 Имеется в виду Парахино близ ст. Окуловка Новгородской губ., где муж сестры Кузмина П. С. Мошков был управляющим на фабрике. В Парахине Кузмин часто отдыхал, в том числе и зимой.
- 5 Опубликовано — «Весы». 1908. № 1.
- 6 Повесть Кузмина «Приключения Эме Лебефа». Имеющееся здесь в виду «путешествие XVII в.» — повесть «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам», завершенная значительно позднее (впервые — «Аполлон». 1910. № 5).
- 7 О посвящении см. письмо Кузмина к Брюсову от 17 июля 1907 г.: «Я осенью или зимою хотел бы написать «Путешествие» в стиле рассказов баснословных и *adventureux*, род, но другой, «Эме Лебефа». Не позволите ли Вы мне думать при писании его, что я могу его Вам посвятить? Это была бы лучшая шпора и лучшая узда мне, и было бы, хотя неполное, бедное и слабое, выражение моей безусловной преданности к Вам» (ГБЛ. Ф. 386. Карт. 91. Ед. хр. 12). Однако 12 ноября 1908 г. Кузмин сообщил ему: «Вы согласились, так любезно, на принятие от меня посвящения одного из моих произведений, но так как предполагаемое тогда «Путешествие» сильно затормозилось и «Подвиги Александра» будут готовы несомненно раньше, то не согласитесь ли Вы позволить мне посвятить и эту вещь Вам, как явному учителю?» (Там же. Ед. хр. 13). В итоге Брюсову были посвящены «Подвиги великого Александра» («Весы». 1909. № 1), а «Путешествие... Фирфакса...» — С. Ауслендеру.
- 8 Названные циклы опубликованы: «Ракеты» — «Весы». 1908. № 2 (как и планировалось); два других в целостном виде — в книге «Сети» (М., 1908).
- 9 Второй альманах «Цветник Ор» в свет не вышел и «Комедия о Мартиньяне» (без второй части заглавия) была опубликована в книге Кузмина «Комедии» (СПб., 1908).
- 10 Слова, заключенные в кавычки, представляют собою общие места раннего русского символизма и его эпигонов в 900-е годы. Ср. в дневнике Кузмина 20 июля 1907 г.: «Хотелось и в авторах и в себе иметь только легкое, любовное, блестящее, холодноватое, несколько ироническое, без *au delà*, без порывов в даль, без углубленности».
- 11 О сложном отношении Кузмина к Вагнеру см. подробную статью Г. Г. Шмакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер» (*Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989 (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 24).
- 12 Ср. начало стихотворения Кузмина: «Ведь это из Гейне что-то, А Гейне я не люблю» (сб. «Нездешние вечера»). Возможно, упоминание в данном письме можно возвести к конкретному эпизоду. 19 августа 1907 г. Кузмин записал в дневнике: «Читаю пасквили и инвективы Гейне, называемые его «Критическими статьями»; чем это лучше Белого и Гиппиус? Он очень закрыт для меня, даже как поэт». Сравнение с Белым и Гиппиус вызвано их резко критическими отзывами о прозе Кузмина.

- 13 Раннее мнение Кузмина об Ибсене см. в письме к Г. В. Чичерину от 21 мая 1893 г.: «Сначала он мне казался тяжеловатым, но теперь я в восторге. Отчасти он мне напоминает Вагнера, что-то сильное, мрачное, до крайности нервное и экзальтированное. Но иногда он все-таки сер и тяжел» (ГПБ. Ф. 1030. № 19).
- 14 Отметим, что в 30-е годы Кузмин переводил байроновского «Дон-Жуана» для издательства «Academia». См.: *Гаспаров М. Л.* Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана». — Известия АН СССР. Сер. литературы и языка, 1988. Т. 47. № 4.

4

Дорогой и многоуважаемый

Владимир Владимирович,

простите меня за невозможную задержку с ответом; поверьте, что совершенно внешние причины виною этого. Мне очень жалко, что Ваше письмо я получил сегодня, когда я собирался Вам писать, и Вы можете подумать, что без него я стал еще бы медлить. Ваш открытый, насмешливый и острый ум меня пленил еще более.

Конечно, мы увидимся.

Признаюсь, Ваше смущение и некоторая непонятливость, отчего так важно нам увидеться, меня слегка смутили и кольнули. Но я отношу это к той же игре ума и brio и думаю, что Вы и сами знаете, почему это важно. Если же Вы не знаете, то объяснить я Вам сейчас не буду, м<ожет> б<ыть>, и вообще не буду.*

Возможно, что я ошибаюсь и увлекаюсь пустыми мечтами. Почему-то мне кажется, что нет. Я был очень тронут Вашим преискурантом и благодарю Вас и Ваших компаньонов гг. Галкина, Гинеева и Туранова за память и внимание¹.

К сожалению, едва ли я смогу исполнить Ваше желание относительно «Литургии мне», т. к. у Сологуба у самого ее нет и у меня также².

Я очень спешу; думаю, что завтра Вы получите еще письмо и не накажете меня молчанием в отплату.

*Я это время был очень занят музыкой к пьесе Ремизова у Комиссаржевской³ и постановкой своих «Курантов Любви» на одном вечере, где они провалились⁴. Репетиции etc. очень много отнимают времени, хотя воздух кулис меня гипнотизирует всегда. Тем более, что ставил «Куранты» очень милый новоявленный художник Дмитриев⁵ (еще гимназист), картины которого нравятся даже ворчливым генералам А. Бенуа и Сомову, моим приятелям⁶. Мои романы ведутся то медленно, то быстро, то «veni, vidi»**, то «терпенье», но достаточно верно. Я удивляюсь Вашей прозорливости или осведомленности относительно военной сферы (в данном случае) в моем увлечении. Вы безукоризненно угадали.*

Это Вы — блондин и очень бледны, говорите с отяжкой, волосы волнистые, а я extra-брюнет, правда с мушками, и росту скорей ниже среднего.

До завтра.

Искренне дружеский Вам

*М. Кузмин
14/1 XII 1907*

* Блеску (фр.).

** «Пришел, увидел» (лат.).

- 1 См. запись в дневнике от 20 ноября 1907 г.: «Письмо из Москвы от Руслова и еще 3-х господ из ресторана, написанное на прейскуранте».
- 2 «Литургия Мне» — мистерия Ф. Сологуба (М., 1907).
- 3 Речь идет о пьесе А. М. Ремизова «Бесовское действо» в театре В. Ф. Комиссаржевской (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, художник М. В. Добужинский, премьера 4 декабря 1907 г.). Ср. запись в дневнике 30 ноября: «Ездил в театр: даже без костюмов «действо» жутко».
- 4 Имеется в виду постановка вокально-музыкального цикла Кузмина «Куранты любви» силами компании гимназистов, с которыми Кузмин близко сошелся осенью 1907 г. Среди них нам известны Д. П. Святополк-Мирский (впоследствии известный критик и литературовед), К. Покровский (не исключено, что именно он был адресатом посвящения позднего цикла Кузмина «Лазарь»; в таком случае известна дата его самоубийства — лето 1938 г.) и упоминаемый далее художник-гимназист Дмитриев, который особенно нравился Кузмину.
- 5 Никакими сведениями об этом человеке мы не располагаем. Во всяком случае, это не известный театральный художник В. В. Дмитриев, родившийся в 1900 г. Ни один из художников Дмитриевых, чьи биографии вошли в словарь «Художники народов СССР», не может быть искомым.
- 6 См. запись в дневнике от 26 ноября: «Бенуа сказал, что эскизы Дмитриева ему не понравились, но что Локенберг их поправит. Это еще что за контроль?»

5

Дорогой

*Владимир Владимирович,
опять пишу Вам, чтобы Вы не думали, что мои мысли, мои планы изменились.*

У нас наступили тоже ясные холода. Эта неделя очень тяжка по театрам: старинный театр, пьеса Ремизова, Айседора Дёнкан, балет — каждый день¹.

Топятся печи, вечера прозрачны и красны, думается о Москве. На улицах все закутаны и с красными носами — что мало украшает. Маменьки и папеньки меня боятся и крестят своих сыновей, если знают их идущими ко мне.

Мне отчего-то очень скучно; пишу очень мало, мало читаю и только курю, напевая и смотря на горящие уголья. Впрочем, так мало времени дома и один: друзья, романы, скучные, важные старые знакомые родителей, общество, где нужно вертеться. С радостью уехал куда-нибудь бы, но не один. Я бывал зимой в усадьбах: не одному, с письмами, книгами, лошадьми и поваром, с запасом вина не очень надолго — это очаровательно.

Вчера провел вечер у Фокина, нового балетмейстера², с художниками и танцорами, с примой Павловой 2-ой³ и др<ругими>, но скучны они, голубчики, когда не красивы. И как веселее было накануне после «Курантов», когда мы с Сомовым и с «моими гимназистами» ужинали у Палкина.⁴ Правда, я пишу будто сквозь сон? Читали ли Вы «Кушетку тети Сони»⁵ и как она Вам понравилась? Я сам питаю большую нежность к этой вещи.

Хотели ли бы Вы иметь «Эме» и «Крылья»⁶, кроме находящихся у Вас, с dedicac 'ом?»

Я мог бы послать или передать при свиданьи.

* Посвящением (фр.).

Пожалуйста, ответьте скоро, чтобы я не думал у Вас «зуба» против меня; я обещаю быть аккуратным и не буду писать уже, что я люблю, «mes amours», после неудачи с «mes haïnes». Ведь все это так условно и изменчиво, исключая основного. До свиданья.*

Ваш искренне

М. Кузмин

Поклонитесь тем, кто меня любит, если таковых знает.

2 декабря 1907

- 1 См. запись в дневнике 30 ноября: «Накупил билетов на Duncan и старинный театр». Старинный театр — предприятие Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова, возникшее в декабре 1907 г. (см.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1908—1917. М., 1990. С. 19—24). Пьеса Ремизова — «Бесовское действо» (см. письмо 4, примеч. 3). См. о ней в дневнике за 4 декабря: «Свистали и хлопали, вызывали больше Добужинского, мне скорее не понравилось; есть какая-то немощ, а в постановке аккуратность Билибина». Первый спектакль А. Дункан в ее гастроль состоялся 5 декабря, однако Кузмин на нем не был. См. в дневнике: «Билет на Дёнкан отдал дсве», т. е. одной из учениц художественной школы Е. Н. Званцевой.
- 2 *Фокин Михаил Михайлович* (1880—1942) — танцовщик и знаменитый балетмейстер. См. запись в дневнике за 1 декабря: «У Фокина были Павлова, Рутковская, разные господа. Молодой балетчик читал реферат дифирамбический Фокину...»
- 3 *Павлова Анна Павловна* (Матвеевна, 1881—1931) — знаменитая русская балерина.
- 4 См. запись в дневнике: «Куранты провалились под смех и шиканье. Рядом сидел Сомов и Мирский. Были и Покровский, и Тамамшевский Витя, имевший ко мне какую-то просьбу. После поехали к Палкину пятером; мол<одые> люди положительно приручаются. <...> Очень хорошо проведенный вечер».
- 5 Рассказ Кузмина («Весы». 1907. № 10).
- 6 Имеются в виду отдельные издания повестей «Приключения Эме Лебефа» (СПб., 1907) и «Крылья» (М., 1907).

6

Спасибо, дорогой Владимир Владимирович, за письмо.

Простите не моментальный опять ответ и короткий: клянусь, сегодня ночью пишу Вам подробно; буду спорить и защищать «Кушетку»¹, писать часть «mes amours» и пр. и пр. 1-ое издание «Крыльев» у меня только свой трепанный экземпляр. Хотите его? он мне не ценен. Достать же их нельзя, как видно.

В Москву приеду не позже 17, но не 15-го. Это зависит не от романов, а от дел.

Итак, до вечера, до ночи.

Искренне Ваш

М. Кузмин

8 декабря 1907

1 См. примеч. 5 к письму 5.

* Мои любви... мои ненависти (фр.).

8—9 декабря 1907

Желая соревновать в точности и я, усталый, вернувшийся часа в три после долгого позднего обеда, вечера, где в частном общест-
стве танцевала Дункан¹, после rendez-vous я пишу Вам, дорогой Владимир Владимирович, опять, скажу, в полусне очень обыкновен-
ном, а не «ическом».

Жду с нетерпением отчета о Вашем вечере.

Относительно нашей встречи — Вы безукоризненно правы, и так да будет: Вы получите телеграмму 17-го или 18-го. Вы не уезжаете ведь? Да, с Сомовым я не только отлично знаком, но это один из бли-
жайших моих друзей², которых, как это ни странно, больше между художниками, чем писателями и особенно музыкантами.

О Москве я скорее мечтаю, чем вспоминаю, т. к. хотя «розо-
вый дом» и в Москве, но происходил он в Петербурге³. Все эти дни, несмотря на видимую заполненность, я все-таки скучаю. М<ожет> б<ыть>, я просто неблагодарное существо, хотя бла-
годарность — почти единственная из добродетелей, ценимая и практикуемая мною.

Я сам «Мартиньяна» люблю менее «Евдокии» и «Алексея»⁴, хотя он свободней и забавней, чем куцоват и несколько незакончен. Но мне там кажется грубоватый оттенок морских идилий и на-
смешки. Он слишком эпизодичен и, м<ожет> б<ыть>, слишком Оффенбах. Относительно же «Кушетки»⁵ я буду спорить, не бо-
ясь показаться в смешном виде собственного защитника. Техниче-
ски (в смысле ведения фабулы, ловкости, простоты и остроты ди-
алогов, слога) я считаю эту вещь из самых лучших, и, видя там Ворта и Сергея Павловича⁶ (надеюсь, Вы не подумали, что это действительно — он: время и лета это опровергают), не вижу па-
стушка и Буше. Это современно, и только современно, несмотря на мою манерность. Как слог считаю это — большим шагом и про-
тив «Домика», и против, м<ожет> б<ыть>, «Эме»⁷, не говоря о других.

«Куранты», по слухам, будут в «Весах», хотя, лишённые моей же музыки, они значительно теряют⁸. «История рыцаря д'Алес-
сио» напечатана в «Зеленом сборнике»⁹, м<ожет> б<ыть>, сумею его отыскать, хотя это вещь очень слабая и «зеленая» и тактиче-
нее было бы для меня ее не найти.

Теперь, кроме летних стихов «Ракеты», написал 2 цикла: «Об-
манщик обманувшийся» и «Радостный путник», из которых по-
следним особенно доволен. Конечно, я все привезу в Москву и, если это Вас не устрашает, прочитаю Вам.

С утра меня все время отрывали от неоконченного ночью пись-
ма, так что пришло и другое, так незаслуженно милое письмо от Вас, повергнув меня в стыд и радость. Притом я очень устаю. Вчера приехал Дягилев из Парижа, теперь на более продолжитель-
ный срок.

«Куранты» не имели успеха отчасти (и очень отчасти) от испол-
нителей очень «сознательных», старавшихся осмыслить все мои бес-
смыслицы и певших чрез меру серьезно. Притом дамы были тол-
сты, а кавалеры безобразны. Декорация была очаровательна. На репетициях я не бывал сначала, когда можно было изменить, те-
перь при повторении «Курантов» целиком (исполняли только «Вес-
ну» и «Лето») я настояю на самодержавном управлении меня и ху-
дожника во всем. Самодержавие, как почти и везде, оказывается

незаменимым¹⁰. Матерьяльный же успех был блестящ: 3/4 желающих без билетов, высокие чрезмерно цены, барышники, блестящая публика — но это касается устроителей, а не меня.

Я люблю в искусстве вещи или неизгладимо жизненные, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные. Не люблю морализирующего дурного вкуса, растянутых и чисто лирических. Склоняюсь к французам и итальянцам. Люблю и трезвость, и откровенную нагроможденность пышностей. Итак, с одной стороны, я люблю итальянских новеллистов, французские комедии XVII—XVIII в., театр современников Шекспира, Пушкина и Лескова¹¹, с другой стороны, некоторых из нем<ецких> романтических прозаиков (Гофмана, Ж. П. Рихтера, Платена), Musset, Mérimée, Gautier¹² и Stendhal'я, d'Annunzio¹³, Уайльда и Swinburn'a. Я люблю Рабле, Дон Кихота, 1001 ночь¹⁴ и сказки Perrault, но не люблю былин и поэм. Люблю Флобера, А. Франса и Henry de Regnier¹⁵. Люблю Брюсова, частями Блока и некоторую прозу Сологуба. Люблю старую французскую и итальянскую музыку, Mozart'a, Bizet, Delibes'a и новейших французов (Debussy, Ravel, Ladmiraunt, Chausson¹⁶); прежде любил Berlioz'a, люблю музыку больше вокальную и балетную; больше люблю интимную музыку, но не квартеты. Люблю кэк-уоки, матчиши и т. п. Люблю звуки военного оркестра на воздухе.

Люблю балеты (традиционные), комедии и комические оперы (в широком смысле; оперетки — только старые). Люблю Свифта и комедии Конрива и т. п., обожаю Апулея¹⁷, Петрония и Лукиана, люблю Вольтера.

В живописи люблю старые миньютюры, Боттичелли, Бердслей, живопись XVIII в., прежде любил Клингера и Тома (но не Беклина и Штука), люблю Сомова и частью Бенуа, частью Феофилактова¹⁸. Люблю старые лубочные картины и портреты. Редко люблю пейзажи.

Люблю кошек и павлинов.

Люблю жемчуг, гранаты, опалы и такие недорогоценные камни, как «бычий глаз», «лунный камень», «кошачий глаз», люблю серебро и красную бронзу, янтарь. Люблю розы, мимозы, нарциссы и левкои, не люблю ландышей, фиалок и незабудок. Растения без цветов не люблю. Люблю спать под мехом без белья.

До свиданья.

Ваш М. Кузмин

- 1 См. в дневнике 6 декабря: «Заезжала Волохова с m-me Блок звать меня к Озаровской, где будет Дункан, петь «Куранты» в греческом костюме. Черт знает что за ерунда». Однако 8 декабря он записывает: «Вечер у Озаровских сегодня, но я не поеду...» Впрочем, далеко не все события дня Кузмин записывал в дневник.
- 2 С К. А. Сомовым Кузмин был не только близко знаком по крайней мере с осени 1905 г., но у них даже осенью 1906 г. был кратковременный роман. В 1916 г. Кузмин написал о Сомове превосходную пронциательную статью.
- 3 «Розовый дом с голубыми воротами» — первая строка стихотворения Кузмина «Мечты о Москве», входящего в цикл «Прерванная повесть». Это стихотворение навеяно рассказами С. Ю. Судейкина о его жизни в Москве, тогда как действие самого цикла происходит в Петербурге.
- 4 «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» — Цветник Ор. Кошница первая. СПб., 1907; «Комедия об Алексее Человеке Божием» — Перевал. 1907. № 11.

- 5 Рассказ «Кушетка тети Сони» (см. примеч. 5 к письму 5).
- 6 *Ворт* — лицо, нам неизвестное. *Сергей Павлович* — имя и отчество одного из героев рассказа, Павиликина, совпадающее с именем и отчеством Дятилева.
- 7 Повести «Картонный домик» и «Приключения Эме Лебефа».
- 8 Цикл «Куранты любви» был действительно напечатан в «Весах», хотя и много позже (1909, № 12; отдельные издания с нотами — М., 1910; М., 1911). Цикл написан осенью 1906 г.
- 9 Речь идет о первой публикации произведений Кузмина в «Зеленом сборнике стихов и прозы» (СПб., 1905; вышел в конце 1904 г.), куда вошли цикл стихов «XIII сонетов» и оперное либретто «История рыцаря д'Алессиво».
- 10 Несмотря на полупуштивый тон, Кузмин выражает здесь свое подлинное убеждение начала века, с особенной яркостью выявившееся в дневниковых записях осени 1905 г., когда он завоевал довольно прочную репутацию «черносотенца».
- 11 Произведения Н. С. Лескова были на протяжении всей жизни любимейшим чтением Кузмина. «Рассказал однажды, как любит читать Лескова: „Прочту всего — начинаю сначала, и так из года в год”» (*Басалаев И. М. Записки для себя.* — Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 105).
- 12 В письме к Г. В. Чичерину от 18 февраля 1892 г. Кузмин писал: «Я недавно разговаривал с мамой о старине и нашел, что Th. Gautier — мой родственник, конечно, пустяки, но все-таки приятно» (ГПБ. Ф. 1030. № 17).
- 13 См. в дневнике: «Как в эпоху Шекспировских сон<етов>, Алекс<андр>ийских песен я полон был европеизма и модернизма, почему-то соединявшегося у меня с d'Annunzio, к которому я и теперь не охладел, м<ожет> б<ыть>, из чувства благодарности» (21 июня 1925).
- 14 Чтение сказок «Тысячи и одной ночи» регулярно упоминается на страницах дневника 1907 г. Три газеллы в книге «Осенние озера» представляют собою вольное переложение стихов из этих сказок.
- 15 Произведения Ан. Франса и А. де Ренья Кузмин переводил и редактировал переводы других авторов. См. о первом в письме к Г. В. Чичерину от 28 июня 1901 г.: «Я его очень люблю; конечно — это последователь и подражатель Флобера, но т. к. Флобер касался далеко не всех миров, и те, которых касался, далеко не вполне исчерпывал, то Ан. Франсе от подражательности не так уж много проигрывает; притом он несомненно утонченнее и ученее Флобера, а его слог в последних вещах достигает таких виртуозных высот, что я даже не могу представить возможности соперничества» (ГПБ. Ф. 1030. № 21). В одном из более поздних ответов на анкету он говорил о писателях, оказавших на него особое влияние: «Старые французские романисты, Франс и Лесков» (ЦГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 84).
- 16 *Поль Ладмиро* (1877—1944) и *Эрнест Шоссон* (1855—1899) — французские композиторы. О первом из них, гораздо менее известном, см. в дневнике 25 сентября 1907 г.: «У Медема были современники, игравшие скучного Duparc'a и милого Ladmirau<1>».
- 17 Об Апулее Кузмин написал стихотворение (В мире искусств. 1907. № 13/14), а в 1929 г. перевел его «Метаморфозы». Этот перевод считается классическим и перепечатывается до наших дней.
- 18 *Николай Петрович Теофилактос* (1878—1941) — один из ведущих художников журнала «Весы», энтузиаст «Александрийских песен» (посвященных ему), автор обложки к книге «Сети». Предполагалось, но не осуществилось издание в «Скорпионе» «Александрийских песен» с его иллюстрациями. Его письма к Кузмину — в ГПБ.

Дорогой Владимир Владимирович, конечно, я очень виноват перед Вами таким невозможно долгим молчанием и совершенным неисполнением всех своих обещаний. Я не только уже в Петербурге, но я никуда и не уезжал. Если бы я мог уехать, то, конечно, только в Москву и только чтобы познакомиться с Вами.

Я полтора месяца никуда не выхожу, исключая Вяч. Иванова, который живет надо мною¹, где никого не бывает и где очень тихо и семейно, и еще езжу ежедневно в одно и то же место под вечер². Как Иоанн Златоуст, могу сказать: «Мы знали только 2 дороги: из дому в школу и из школы домой»³. Меня посещали не забывшие меня и новые, желающие знакомства, но звать я никого не звал.

Теперь я понемногу выхожу снова в свет.

Я здоров, весел, светел, тих и счастлив, как никогда не был, как только может быть человек. Сплетни относительно моего за творничества ходят невероятные⁴. Я написал кучу стихов, довольно много музыки и готовлю длинную повесть из XVII в. во Франции⁵.

Надеюсь исполнить все свои обещания, только бы Вам не наскучило ждать и вообще возиться со мною. Но я Вас прошу не забывать меня, т. к. Ваши письма очень мне отрадны и приятны.

Последнее время я запустил корреспонденцию, но теперь снова в состоянии, не нарушая своего счастья, быть верным корреспондентом, везде являться, быть веселым товарищем и т. п.

Я не снимался года 4, и у меня ни одной фотографии не осталось. Как только снимусь, пришлю Вам со страхом и трепетом⁶, но если Вы на меня не сердитесь и хотите баловать, как балуете своими милыми письмами, Вы мне пришлете Ваше изображение. Я очень прошу этого.

Мушки черные я имел вырезанные Сомовым, потом сам вырезал по трафаретам его и Сапунова. Золотые были не мушки, а просто раскраска на щеке по этим трафаретам. Формы: сердце, бабочка, полумесяц, звезда, солнце и фаллос. На боку большой Сомовский Чертик⁷.

<Приписка:> До свиданья. Не сердитесь, милый Вл<адимир> Вл<адимирович>, и пишите мне, и пришлите, пожалуйста, карточку. Относительно маневров Вы, м<ожет> б<ыть>, правы, только осада кончилась гораздо ранее декабря.

*Ваш М. Кузмин
20 января 1908*

- 1 В это время Кузмин жил на Таврической, 25, в квартире художницы Е. Н. Званцевой, где размещалась и ее художественная школа. Вяч. Иванов действительно жил на своей «башне» непосредственно над квартирой Званцевой.
- 2 Имеются в виду посещения В. А. Наумова, лежавшего в то время в госпитале.
- 3 При тщательном просмотре сочинений Иоанна Златоуста этих слов обнаружить не удалось.
- 4 См. в дневнике от 24 декабря: «Встретил m-me Бенуа, звавшую на елку, но отказался. Там, оказалось, Нувель напропалую сплетничал обо мне и моем отшельничестве».

5 В декабре 1907-го и начале 1908 г. была написана большая часть стихов из циклов «Мудрая встреча», «Вожатый» и «Струи», музыка к «Мудрой встрече». О какой повести идет речь — не вполне ясно; возможно, о планировавшейся, но так и ненаписанной повести из жизни мадам Гюйон.

6 См.: 2-е Кор., 7, 15; Фил., 2, 12.

7 Записи о мушках в дневнике относятся к лету 1906 г.: «Сомов хочет нарисовать мне чертика для мушки под мышкой» (16 июня); «Приехал Сомов, привез мушки и чертики <...> Налепили мне к глазу сердце, на щеку полумесяц и звезду, за ухо небольшой фаллос, но, выйдя на улицу, я снял со щеки...» (21 июня).

9

*Дорогой Владимир Владимирович,
послал Вам книги и с уезжавшим вчера Андреем Бельм «Per alta». Принимая в соображение его звание поэта и заботясь о исполнении Вашего желания, а не о судьбе флакона, прошу Вас упомянуть, получили ли Вы его и книги, и в достаточно ли удовлетворительном виде¹.*

Напрасно Вы иронизируете над моим желанием знакомства с Вами, это очень искренне и непреложно, и я думаю, Ваше счастье не изменило Вашего такого же желания, как мое этого не сделало.

Всегда уча учишься, и разве в любви всегда учителя и ученики?

Моя святость очень относительная и условная, а сплетни, по крайней мере, про меня, всегда однообразны и, право, мало интересны.

Я пробую выходить в свет, но это мне еще очень трудно и неприятно. М<ожет> б<ыть>, мои письма теперь для Вас недостаточно остры (я не говорю, что они были раньше такими, но теперь еще менее) и занимательны, но я прошу Вас не прекращать этого милого обычая переписки, сделавшейся для меня очень сладкой.

Я благодарю Вас за подарок и обещание фотографии, которой жду с нетерпением.

Не бросайте, пожалуйста, мысли, что мы увидимся. И не так скоро, я думаю. Имея намерение послать Вам 2 цикла стихов, посылаю Вам постепенно; не давайте их списывать, но читать, если пожелаете, читайте тем, кто меня любит. До свиданья.

Ваш

*М. Кузмин.
29 января 1908*

<К письму приложены стихотворения из цикла «Мудрая встреча»: 1. «Стекла стынут от холода...»; 2. «О, плакальщицы дней минувших...»; 3. «Окна плотно занавешены...»>

1 См. в дневнике 28 января 1908 г.: «... пришел Белый, долго сидел, духи отдал ему для передачи». 30 января Белый сообщал Кузмину из Москвы: «Многоуважаемый, дорогой Михаил Алексеевич! Поручение Ваше исполнил. Почему-то хочется мне отсюда еще раз Вас поблагодарить за «Мудрую встречу» и за музыку. Музыка помню. Вы были так любезны, что обещали мне прислать слова и мелодию». (ГПБ. Ф. 124. № 387; опубликовано: *Malmstad John E. Mixail Kuzmin: a Chronicle of his Life and Times.* — Кузмин М. Собр. стихов. München, 1977. Т. III. С. 129, с неточным комментарием). Письма Кузмина к Белому — ГБЛ. Ф. 25. Карт. 18. Ед. хр. 8.

Дорогой Владимир Владимирович, благодарю Вас за Ваше письмо. Не сейчас ответил, имея вывихнутым палец на правой руке; теперь прошло. Непременно перепису Вам и «Куранты» и что-нибудь для пения, только не обещаю очень скоро. «Мудрая встреча» посвящена Вяч. Иванову¹, т. к. ему особенно нравится, но по-настоящему посвящается, как и все с весны 1907 г., тому лицу, имя которого Вы прочтете над «Ракетами» и над «Вожатым». Я кольца очень, очень люблю, хотя давно их уже не ношу.

Виньетки к «Эме Лебефу» у Сомова и никому не принадлежат; ничего не выставлял на выставках, занятый заказами для 2-х нем<ецких> книжек нецензурных иллюстраций². Портрет для «Руна» Рябушинский заказал Сомову, если только за мою верность «Весам» не вздумает меня наказывать и не лишит портрета³. Белого я благодарил за себя и за Вас. Впрочем, вот его адрес: Арбат, Никольский, д. Новикова

Борису Николаевичу Бугаеву.

Вы мне сделаете большое удовольствие, если не будете считать себя должным за посылку; стихи переписываю охотно, а сам пишу в переплет<енных> тетрадях, т<ак> что пересылать неудобно.

Всего хорошего. Рука еще побаливает. Пожалуйста, пишите.

Ваш

М. Кузмин
6 февраля 1908

<Далее переписаны стихотворения: 4. «Моя душа в любви не кается...»; 5. «Я вспомню нежные песни...»; 6. «О, милые друзья, дорогие костыли...»; 7. «Как отраднo, сбросив трепет...»; «Легче весеннего дуновения...»>

Последний №⁴ и «Вожатый» — в следующем письме. Всего хорошего. Нежно Ваш

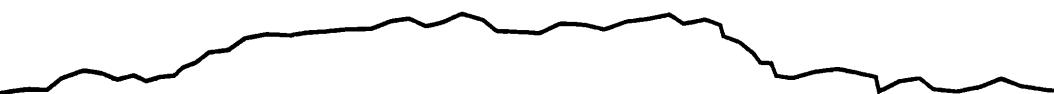
М. Кузмин

1 См. запись в дневнике: «Наверху <у Вяч. Иванова.— Н. Б.> у меня нашли вид Аббата и Шарлагана, пел, новые стихи посвятил Вяч. Иван.» (14 декабря 1907). В беловом автографе цикла посвящение выглядит так: «Посвящается навсегда дорогому Вячеславу Ивановичу Иванову» (ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 2. Ед. хр. 16).

2 Книга Кузмина «Приключения Эме Лебефа» (СПб., 1907) была издана с обложкой и виньетками работы К. А. Сомова. В 1907 г. художник работал над иллюстрациями к немецкому изданию «Книги маркизы».

3 По заказу издателя журнала «Золотое руно» Николая Павловича Рябушинского (1876—1951) Сомов писал ряд портретов современных писателей. 2 сентября 1907 г. Кузмин записал в дневнике о визите Рябушинского: «...Заказал мой портрет Сомову». Этот портрет был написан, однако, только в 1909 г. (два варианта хранятся в Гос. Третьяковской галерее). Кузмин сомневается в желании Рябушинского оплачивать работу Сомова, так как отношения писателя с «Золотым руном» строились не без осложнений, связанных с тем, что он хотел печататься (и в конце концов ему это удалось) в двух враждующих журналах — «Весак» и «Золотом руно».

4 Стихотворение «Двойная тень дней прошлых и грядущих...».



К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Виктория Швейцер
«СЛОВО О БАЛЬМОНТЕ»

«Слово о Бальмонте» Марины Цветаевой впервые печатается в оригинале, ибо при жизни автора было опубликовано только в белградском журнале «Руски Архив» (№ 39—40, 1936). Рукопись считалась пропавшей, и в наше время эссе дважды было напечатано в обратных переводах с сербохорватского¹.

Мы решаемся представить читателям «Слово о Бальмонте» в фототипическом воспроизведении цветаевской рукописи, чтобы дать представление о ее четком почерке, заменявшем пишущую машинку, которая была ей недоступна, о ее определенной (по-старому) орфографии и о бумаге, на которой она писала, — школьной тетради с полями. Рукопись была передана Цветаевой в «Руски Архив» в 1936 г. и тогда же появилась в журнале в переводе на сербохорватский. Десятилетия спустя ее обнаружила Ирина Владимировна Колль (Лебедева) среди чудом сохранившихся бумаг своего отца.

В связи с этой публикацией я считаю своим долгом вспомнить о Владимире Ивановиче Лебедеве (1883—1956) — человеке необыкновенном и замечательном, крупном деятеле социалистического и славянского движений, профессиональном политике, профессиональном военном, профессиональном журналисте. Лебедев, его жена Маргарита Николаевна (1885—1958) и их дочь Ирина (род. в 1916 г.) с пражских времен и до самого отъезда Цветаевой из Парижа в Советский Союз были верными, неизменными и деятельными ее друзьями. Цветаевой был дан ключ от их дома, чтобы она могла приходить туда, когда хотела. Она читала у Лебедевых новые стихи, в 1936 г., незадолго до отъезда Владимира Ивановича в Америку, прочла здесь только что оконченную Поэму о Царской Семье. Здесь ее понимали и принимали всегда, хотя хозяин дома не жаловал ее мужа Сергея Эфрона — сначала за его монархизм, потом за просоветскую настроенность. Маргарита Николаевна была человеком редкой доброты и отзывчивости, всегда открытым для любой помощи; Ирина с детства дружила с Алей. Перед возвращением из эмиграции Цветаева передала им на хранение сундук с рукописями — большую

1 *Цветаева Марина*. Избр. проза в 2 т. Нью-Йорк: Руссика, 1979. Т. 2. Пер. Валерия Блинова; *Цветаева Марина*. Соч. в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 2. Пер. О. Кутасовой.



Фотография К. Д. Бальмонта и его жены
Елены Константиновны — из архива И. В. Колль (Лебедевой).
На обороте надпись (по старой орфографии):

*«Милой и дорогой нашей заботнице,
Мargarите Николаевне Лебедевой,
от любящих ее веселых юбиляров.
Старость все еще никак не приходит.
К. Бальмонт.*

*Thiais. 1936.
27 ноября».*

часть своего архива, к несчастью погибшего вместе с архивом самого В. И. Лебедева в годы немецкой оккупации Франции.

В. И. Лебедев участвовал в русско-японской войне 1904—1905 гг., потом в движении социалистов-революционеров, в 1908 г. был вынужден эмигрировать, стал лейтенантом французской армии во время первой мировой войны, весной 1917 г. вернулся в Россию, был морским министром Временного правительства, участвовал в гражданской войне и в 1920 г. снова покинул — уже советскую — Россию. В годы послереволюционной эмиграции он, в частности, был одним из редакторов эсэровской «Воли России» (Прага, 1920—1922 — газета, в 1922 г. — еженедельник, потом — до 1932 г. — ежемесячник) и организатором и издателем журнала «Руски Архив» (Белград, 1928—1939), посвященного России. Лебедев глубоко любил и понимал поэзию, и двери обоих этих журналов были широко открыты для Цветаевой благодаря ему и Марку Львовичу Слониму (1894—1976) — многолетнему преданному другу Цветаевой, одному из первых серьезных критиков ее работ.

«Руски Архив» опубликовал на сербохорватском языке восемь эссе Цветаевой: «Наталья Гончарова» (1929), «Поэт и время» (1932), «Искусство при свете Совести» (1932), «Эпос и лирика современной России» (1933), «Поэты с историей и поэты без истории» (1934), «Поэт-альпинист» (1935), «Речь о Бальмонте» (1936), «Мой Пушкин» (1937). Это было важным материальным подспорьем для всегда бедствовавшей Цветаевой, однако гораздо важнее то, что «Поэты с историей и поэты без истории» и «Слово о Бальмонте» при ее жизни были напечатаны только здесь, и оригинал первого эссе до сих пор не найден.

Со знаменитым поэтом-символистом Константином Дмитриевичем Бальмонтом (1867—1942) Цветаева познакомилась в Москве в 1917 г. Их объединяла Поэзия, но не меньше связывало нежелание приспособляться к новой власти, общая борьба с тягостным послереволюционным бытом и свойственная обоим душевная щедрость.

Пышно и бесстрастно вянут
Розы нашего румянца.
Лишь камзол теснее стянут:
Голодаем, как испанцы.

Ничего не можем даром
Взять — скорее гору сдвинем!
И ко всем гордыням старым —
Голод — новая гордыня.

В вывернутой наизнанку
Мантии Врагов Народа
Утверждаем всей осанкой:
Луковица — и свобода.

Жизни ломовое дышло
Спеси не перешибило
Скакуну. Как бы не вышло:
— Луковица — и могила.

Будет наш ответ у входа
В Рай, под деревцем миндальным:
— Царь! На пиршестве народа
Голодали — как гидальго! —

писала Цветаева в стихах «Бальмонту» в ноябре 1919 г. Бальмонт в эссе «Где мой дом?» вспоминал: «Марина добрая и безрассудная... У нее в доме несколько картофелин. Она все их приносит мне и заставляет съесть». На уровне «быта» они делились друг с другом едой и куревом, на уровне «Бытия» — стихами.

Когда в 1920 г. Бальмонт уехал из Советской России, он увез стихи Цветаевой и опубликовал в «Современных записках» (1921, кн. 7) семь стихотворений из будущего «Лебединого стана» со своей вступительной заметкой «Марина Цветаева», в которой рассказал о московской жизни Цветаевой и Али.

В 1925 г. исполнилось тридцать пять лет со дня выхода первой книги Константина Бальмонта «Сборник стихотворений» (Ярославль, 1890). Это была не слишком «круглая» дата, однако Цветаева отметила ее обращением «Бальмонту» на страницах студенческого журнала «Своими путями» (Прага. 1925. № 5), одним из редакторов которого был Сергей Эфрон. Мне кажется знаменательным, что именно в этом обращении Цветаева недвусмысленно провозгласила собственное поэтическое кредо:

«Дорогой Бальмонт!

Почему я приветствую тебя на страницах журнала «Своими Путиями»? Плененность словом, следовательно — смыслом. Что такое — своими путями? Тропинкой, вырастающей под ногами и зарастающей по следам: место не хожено — не езжено, не автомобильное колесо роскоши, не ломовая громыхалка труда, — свой путь, без пути. Беспутный! Вот я и дорвалась до своего любимого слова! Беспутный — ты, Бальмонт, и беспутная — я, все поэты беспутны, — своими путями ходят <...>

Пленяют меня в этом названии равно-сильно оба слова, возникающая из них формула. Что поэт здесь назовет своим, кроме пути? Что сможет, что захочет назвать своим — кроме пути? Все остальное — чужое: «ваше», «ихнее», но путь — мой. Путь — единственная собственность «беспутных»! Единственный возможный для них случай собственности и единственный, вообще, случай, когда собственность — священна: одинокие пути творчества <...>

И пленяет меня еще, что не «своим», а — «своими», что их мно-ого, путей! — как людей — как страстей. И в этом мы с тобой — братья...»

Я думаю, что «Слово о Бальмонте», прочитанное Цветаевой на публичном чествовании Бальмонта — в отсутствие юбиляра — 24 апреля 1936 г.¹ в парижском зале Социального Музея, не требует специальных комментариев: она сама сказала все о Бальмонте и своем к нему отношении.

Несколько слов о тексте. Читая оригинал Цветаевой рядом с переводами с сербохорватского, видишь, что смысл в обоих переводах передан довольно точно. Стоит ли в таком случае еще раз печатать ту же вещь? Безусловно, стоит, ибо эмоциональное — важнейшее! — воздействие цветавской прозы всегда связано с ее стилистикой. В обратном переводе нередко нивелируются цветавская лексика и ее своеобразный синтаксис: вещь оказывается близкой родственницей, но не самой Цветаевой.

Приведу несколько примеров. (Выделено везде мною. — В. Ш.).

Начало. Переводчики пишут:

В. Блин о в. «Трудно, **тяжко** говорить о такой **безмерности**, как поэт. **Откуда** начать? **И чем** кончить? **И как** начать и кончить, если то, о чем я говорю: — Душа — **все** — везде — всегда. Поэтому ограничусь **личными** вещами, а из личных ограничусь самым **главным** — тем, без чего Бальмонт не был бы Бальмонтом» (Указ. изд. С. 329)

О. Кутасова. «Трудно говорить о такой **безмерности**, как поэт. **Откуда** начать? **Где** кончить? **И можно ли вообще начинать и кончать**, если то, о чем я говорю: Душа — **есть всё** — всюду — вечно.

Поэтому ограничусь **личными** вещами, а из них — самым **главным**, — тем, без чего Бальмонт не был бы Бальмонтом» (Указ. изд. С. 314).

У Цветаевой. «Трудно говорить о такой **несоизмеримости**, как поэт. **С чего** начать? **И на чем** кончить? **И как** начать и кончить, когда то, о чем ты говоришь: — душа — **всё** — везде — вечно.

Поэтому ограничусь **личным**, и это **личное** ограничу самым **насушным**, — тем, без чего Бальмонт бы не был Бальмонтом».

Из цветавского текста исчезли ключевые для нее слова: «несоизмеримость», несущее оттенок не величины, как «безмерность», а соотношения: **не-со-измеримость**; «личное» (что значит — «личные вещи»? Это словосочетание подразумевает нечто конкретное, материальные, в то время как Цветаева ведет речь о духовном, о **личности**); «насушный» — что в определенной степени вмещает в себя «главный», но одновременно несет и значение необходимости, не говоря уж о высокой стилисти-

¹ Произошла некоторая путаница с хронологией: в 1925 г. отмечалось тридцатипятилетие творческой деятельности К. Д. Бальмонта, а через десять лет — пятидесятилетие. Возможно, организаторы юбилея «округлили» сознательно: пятьдесят лет выглядят более солидно для тех, кто мог оказать материальную поддержку больному поэту.

ческой окраске, обращающей читателя к Библии. Кстати, «хлеб насущный» в другом контексте тоже претерпел изменения.

В. Блинов. «За 19 лет общения с Бальмонтом я не привыкла к нему. Дрожь благоговения за 19 лет присутствия осталась нетронутой. В присутствии Бальмонта всегда, как в присутствии высшего. В присутствии Бальмонта я и по-другому ем, совсем другая еда. Хлеб с Бальмонтом — настоящий хлеб, насущный, а картошка московская и кламарская и не картошка вовсе, а роскошный пир» (Указ. изд. С. 332).

О. Кутасова. «За девятнадцать лет общения с Бальмонтом я к нему не привыкла. Третей благоговения за девятнадцать лет дружбы не уменьшился. В присутствии Бальмонта всегда чувствуешь себя как в присутствии высшего. В присутствии Бальмонта я и по-другому ем, совсем другое ем. Хлеб с Бальмонтом — настоящий хлеб насущный, а картошка — московская или кламарская — и не картошка вовсе, а роскошный пир».

У Цветаевой. «За девятнадцать лет общения я к Бальмонту не привыкла. Священный трепет — за девятнадцать лет присутствия — уцелел. (Здесь тире определяют 19 лет присутствия у Цветаевой «священного трепета», а не 19 лет дружбы.— В. Ш.) В присутствии Бальмонта я всегда (подчеркнуто Цветаевой.— В. Ш.) в присутствии высшего. В присутствии Бальмонта я и ем по-другому, другое — ем. Хлеб с Бальмонтом именно хлеб насущный, и московская ли картошка, кламарская ли картошка, это не картошка, а — трапеза. Все же, что не картошка — пир».

У обоих переводчиков неточное слово «настоящий» вызывает мгновенную реакцию: а бывает и не настоящий? Кроме того, у Блинова запятые, выделяя слово «насущный», снимают библейскую окраску словосочетания; у Кутасовой порядок слов в этой фразе создает скороговорку, слова проскакивают, почти не задевая сознания; в то время как у Цветаевой слово «именно» и библейская инверсия «хлеб насущный» задерживают внимание читателя и придают будничному, казалось бы, разговору о хлебе и картошке высокий смысл, еще усиленный потерянными в переводах словом «трапеза».

«Священный трепет» совсем не то же самое, что «дрожь» и «трепет» «благоговения» — это из другого семантического ряда; «чувствовать себя как в присутствии высшего» очень далеко от «я всегда в присутствии высшего».

Последний пример, хотя их можно привести больше. У Цветаевой сказано: «А брат, вот, умел — меньше». У Блинова (С. 331): «Но гораздо меньше он умел брать»; у Кутасовой (С. 317): «Но еще меньше он умел брать». Как «еще меньше»? Разве Бальмонт мало умел давать? Нет, в предыдущих фразах Цветаева пишет, что он умел давать, как Бог, как царь, как Поэт...

Я вовсе не хочу во всех этих «накладках» обвинить переводчиков — мне было интересно показать, как один перевод, наложенный на другой, — обратный перевод — невольно смещает акценты и тем самым недостаточно точно воспроизводит первоначальный текст. Вот почему мне радостно было получить возникшую из небытия рукопись Цветаевой.

Р. С. Зачеркнутые редакторские пометки на страницах 1 и 20 принадлежат В. И. Лебедеву. Последняя пометка — И. В. Коэль (Лебедевой), которой я приношу сердечную благодарность за возможность к столетию Цветаевой познакомить читателей с ее «Словом о Бальмонте».

Вз № 1149
28.12.1944

1

Слово о Бальмонте

~~(по слухам подтверждает тот стих литературного)~~
~~редактирования~~

Трудно говорить о такой несоизмеримости, как поэта. С чего начать? И на чем кончить? И как начать и кончить, когда ты, о чем ты говоришь: — душа — всё — вездѣ — всегда.

Поэтому ограничусь личным, и это личное ограничу самым насущным, — тем, без чего Бальмонтъ бы не был Бальмонтомъ.

Если бы мы дали опредѣлить Бальмонта однимъ словомъ, я бы не задумываясь сказала: — Поэтъ.

Не улыбайтесь, господа, этого бы я не сказала ни о Есенинѣ, ни о Мандельштамѣ, ни о Маяковскомъ, ни о Гумилевѣ, ни даже о Блокѣ, ибо у всѣхъ названныхъ было еще что-то, кромѣ поэта вихря. Больше или меньше, лучшее или худшее, но — еще что-то. Даже у Ахматовой: была — отдалѣнь отъ стиховъ — молитва.

У Бальмонта, кромѣ поэта въ немъ, кѣтъ ничего Бальмонта: поэтъ: Адекватъ Поэтомъ

когда семейные его, на вопрос о кемъ, отвѣчаютъ:
 „Позѣ — спитъ“, или: „Позѣ пошелъ за папиросами“ —
 кѣтъ калого стѣшного или высокопарнаго, ибо ~~фигурь~~
 имекмо позѣ спитъ, и сны которые онъ видитъ — сны
 поэта, и имекмо позѣ пошелъ за папиросами — въ
 темъ, видя и слыша его у прилавка, кимогда не усум-
 нился ни однихъ лавожики.

На Бальмонтъ — въ каждомъ его жестѣ, шагѣ, слогѣ
 — клѣмо — печать — звѣзда — поэта.

Пока не требуетъ поэта
 Къ священной жертвѣ Аполлона,
 Въ заботы суетнаго свѣта
 Онъ малодушно погруженъ.
 Молчитъ его святая лара,
 Душа вкушаетъ хладный сонъ,
 И межъ дѣтей китовицы мира —
 Быть: можетъ всѣхъ китовицъ онъ.

Этосказано не о Бальмонтѣ. Бальмонта Аполлонъ
всегда требовалъ, и Бальмонтъ въ заботы суетнаго
 свѣта никогда не погружался, и святая лара въ
 его рукахъ никогда не молчала, и душа хладнаго
 ска никогда не вкушала, и межъ дѣтей китовицы
 мира Бальмонтъ не только не былъ всѣхъ китовицъ,
 но вообще между ними никогда не былъ и таковыкъ

не знали, самого понятия кинжальства не знали:

Я не знаю, что такое — презрѣнье,

Презирать никого не могу!

У самого слабого были минуты горькия,

И с тайным восторгом смотрю я на лицо врагу.

X Возьметъ быть. Бальмонтъ отъ него абсолютно свободен, ни малѣйшей — да же словесной — едѣлки.
 — „Марина, я принесъ тебѣ монеты.“ Для него деньги — именно монеты, да же бумажныя эмалія ассигнаціи для него — теревонцы. До франковъ и рублѣй, тѣснотѣ, онъ не сжимается никогда. Больше слышу: онъ съ бытомъ незнакомъ. Кладчаръ подъ Парижемъ, два года назадъ. Встрѣчалъ его, послѣ довольно большаго перерыва на неминцовой въ каждомъ предметѣ главнѣеи улицы съ безвѣрными названіемъ „Rue de Paris“ (Варіантъ: „Rue de la Réverdie“). Радость, рукопожатія, угрызения, что тамъ долго не видѣлись, шумъ, лезе, что тамъ долго стоили другъ безъ друга... — „Ну, какъ ты жилъ все это время? Плохо? — Марина! Я былъ совершенно слѣплымъ: я два мѣсяца пребывалъ въ древней Индіи.

Именно — пребывалъ. Вѣсь.

Съ Бальмонтомъ — все сказочно: „Дороги ински богаты“ — какъ когда-то сказалъ онъ на своемъ „Горъ

книж Вершишкел". — Когда црешь с Бальмонтом — да, добавлю я.

Я часто слышала о Бальмонте, что он — высокопарен.

Да, въ хорошеть, корневот, смыслъ — да.

Высоко паритъ и смянаться не желаетъ. Не желаетъ или не можетъ? Я бы сказала, что земля подъ ногами Бальмонта всегда преподкята, т.е.: что ходитъ он уже по первому книжному небу земли.

Когда Бальмонтъ въ комкѣтѣ, въ комкѣтѣ — страж.

Сейчасъ подтверждаю.

Я въ книжки, какъ родился, ничего не боялась.

Боялась я въ книжки только звуки теловѣки: князя Сергѣя Михайловича Волконскаго (ему ^{и о немъ} ~~и о немъ~~ мои стихи Ученики — въ Ремеслѣ) — и Бальмонта.

Боялась, боюсь — и сдѣлала, что боюсь.

Что значитъ — боюсь — въ такомъ свободномъ телѣ — вѣдь, какъ я?

Боюсь, значитъ — боюсь не угодить, задѣть, потерять въ глаза — высшего. Но что между Кн. Волконскимъ и Бальмонтомъ — общего? Ничего. Мой страж. Мой страж, который есть — восторгъ.

Никогда не забуду такого смѣха.

1919 г. Москва. Зима. Я, какъ канѣный дѣнь, вошла къ Бальмонту. Бальмонтъ отъ холода лежитъ въ

постели, на плечи — клбтзаты пладз.

Бальмонт: — Ты как вбрное хочешь курить?

Я: — Нне огель... (Сама — изниваю.)

— На, но кури сосредоточено: трубка не терпит отвлекій. Главное — не говори. Потому поговорить.

Сичу и сосредоточено дячу, ничего не выдуваю.

Бальмонт, радостно: — Приятно?

Я, не менее радостно: — М — м — м...

— Когда ти вошла, у тебя было такое лицо — такое, Марика, гостящее, іто я сразу поканд, іто ты давко не курила. Помню, ордланды, как Тихом Океан ...

— Рассказ. — Я, не вытрянкув ничего, кеслабко тяду, ль смерітом страх, іто Бальмонт, наконец, замбішу, іто куреніе — призраное: іткь воина курит іткь трубки крбїтой іткь табаккаго листа и і.в. — как вь индїсском здробком мірб.

— Ну, теперь получила. Дай мкь трубку.

Дню.

Бальмонт, огкаружывая цблостность табана: — Но — ти ничего не выкурла?

Я: — Нкбт... всё — таки... кемкожемо...

Бальмонт: — Но зелье, не загорбвшив, погасло?.. (Изелбдуеть.) Я ее слишком плотно клбчил, я ее просто — забил! Марика, оть любви к тебе, я такь

6

много вложил в нее ... это она не могла куриться!
Трубка была кабыла — любовью! Бедная Марика! По-
тому что ты мне ничего не сказала?

— Потому что я тебя боюсь!

— Ты меня боишься? Элена, Марика говорила, что
меня — боишься. И это мне потому что — очень приятно. Ма-
рика, мне — приятно: ТАКАЯ АМАЗОНКА — А ВОТ меня — боишься.

(Не тебя боялась, дорогой, а хоть как секунду отпра-
вить тебя. Ибо трубка была кабыла — любовью.)

—
Бальмонд мне всегда отдавал последнее. Не
мне — всему. Последнюю трубку, последнюю корну, последнюю
~~свою~~ цепку. Последнюю спичку.

И не из суровости, а все из того же велика-
душия От природы — царственности.

Бог не может не дать. Царь не может не дать.

Повел не может не дать.

А брат, вот, умел — меньше. Потому так он случил:

Приходит с улицы — перевозомно: отряхивает, какой-то
есть: ко: свой. — Марика! Элена! Мирра! *) Я ^{сейчас} сбыла
чужую вещь — прекрасную вещь — и в ней расхлебываюсь.

— Ты — расхлебываешься?

— Я. — Иду по Волхонке и слышу зов, женский зов.

х имени жень и малолетней, тогда, впереди

~~История~~

7

Смотри — въ экипант — красивая, красивая, все такая же молодая — Элка, ты помнишь ту прелесть и шведку, с которой мы провели целый блаженный вечер на пароходе?

— Она. — Подъезжает. Сажусь. Беседа. Все помнишь, какое мое слово. Возволковина. Возволковина. Мгковщина летят. И вдруг вижу, что мы уже далеко, т.е. что я — отец далеко от дому, что будет ми — от меня, невозвратно — от меня. И она, взяв мою руку и поглядывая сразу вся — именно до корки волос — там красноты только сберялки: — Юкелантии Дмитриевича, сделайте мне прощю и прощю. меня за вопрос: — Как вы знаете и не могла бы ли я Вам в гет. кибудь.. У меня есть все — мука, масло, сахар, я ка. диям уфенда...

И тут, Марика, я сдѣлал унылую вещь я сказал: — Нет. Я сказал, что у меня все есть. Я, Марика физически отшатнулся. И въ эту минуту ч. меня дѣл. ствительно все было: возвышенная колесница, чудесное событие красиваго молодого любящаго благороднаго человека существа — ч. нег совершенно золотые волосы — я бхали, а не шель, ми парки, а не бхали... И вдруг — мука, масло? Мнѣ там не хотѣлось отнелать ~~радо~~ этой ветрѣти. А потомъ было позвка, Марика, нля. нушь, что я десять разъ хотѣл ей сказать: — Да. Да. Да. И муку и масло и сахаръ и все. Потому что у меня

8

и бы — ишего. Но — не смог. Каждый раз — не мог. — Там, я Вася по крайней мере довел. Где Вы живете? — И тут, Марина, я сделал вторую непоправимую вещь. — Я сказал: — Как раз здесь. И едет — посреди Покровки. И мы с ней совершенно неожиданно поцеловались. И была вторая злая. И все как всегда можно, ибо я не узнал где она живет, и она не узнала — где я.

Десять лет прошло с нашей первой встречи и никогда ни одну семичку мы с Бальмонтом не ели привычно. За девятнадцать лет общения я с Бальмонтом не привыкла. Священный трепет — за девятнадцать лет присутствия — уцелел. В присутствии Бальмонда всегда в присутствии высшего. В присутствии Бальмонда я и бм по другому, другое — в м. Хлеб с Бальмонтом именно хлеб — клецки, и московская ли картошка, иламосская ли картошка, это не картошка, а — трапеда. Все это, то не картошка — пирь.

Ибо присутствие Бальмонда есть высшее присутствие.

Этот трепет перед высшим испытывает — едиктально перед Бальмонтом и Ки. Волковским — и мой ^{юный} сынок.

Старость не при чем. Мало ли во эмиграции стариков

— сплошь старики — а для современного ребенка это скорее 9
поводы и казачья, кенжель и трепет.

И — писательство не при темъ. Мало ли въ эмиграции писателей, сплошь — писатели, и для сына писательщины это опять: тамъ скорбе поводъ и равновзвѣсь, кенжель и трепет.

И мой примѣръ не при темъ: для современного ре.

Бенка, а можетъ быть для ребенка всѣхъ временъ — для сильного ребенка —
Родительскій примѣръ — можно не договаривать?

Ибѣтъ, не старость, не знаменитость, и не похвальный косякъ заставляютъ этого незвѣщаго и даже стропилаго ребенка — не возвращать, отвѣдать готтасъ же и только, всѣтески собирать, на та особость, имя которой — личность и вершина которой — величье.

Тамъ приходится слышать о бальмонтовской — позѣ.
Даже отъ писателей. Даже отъ хорошихи. Идику сѣ
общаго возвращенія рази-ка всегда: во-первыхъ поэту —
не передъ кѣмъ позировать. Гдѣ его живописецъ?
Во вторыхъ — не зѣбятъ: они и столько отъбѣшь-тъ
первое его, и сущное желаніе — пройтъ казачьими,
„Хотѣмъ вы я не быть Валеріи Брюсовѣ“ и „Всѣ
жизнь хотѣмъ я быть какъ всѣ“ — Бориса Пастернака.
Если позировать — тамъ зѣтъ въ обратную сторону — каз-

Замысленности, в защитных цветах — общности.

То, что так тесно прижимается к позе, есть чудная обы-
вагель сама природа поэта, — там, ~~там~~ в Бальмонт,
капризность, косовое происхождение ен и ан.

Да, Бальмонт произносит иначе, чем другие, да,
его ен и ан итбуть тигриний призвуки, но ведь он
не только произносит по другому, он мыслит и чувствует
по другому, видит и слышит по другому, он — поступает
по другому, он — весь другой. И странно было бы, если
бы он произносил как все — он, вылаживающий в
самое простое слово — другое, тем же всё.

Кроме того, Господа, в поэте громче бить в ком,
либо говорил громко: предки. Не тем же громко, тем же
собака-волк.

Литовские истоки — воиз, помимо лирической особенности,
объясняет Бальмонтовской „позы“.

Посадка головы? Ему ее Господь Бог так посадил.
Не может быть смелой посадки у ~~в~~ тепленька, двав.
цати пбть отъ роду сказавшаго:

Я вижу, я потню, я тайко дрожу,

Я зли отьуда приходит гроза.

И если другому в глаза я гляжу —

Он вдруг — закрывает глаза.

Отсюда и Бальмонтовский взгляд: самое бесстрашное,

тіо я въ жизни видѣла. Вѣрнѣе: отъ взгляда — стѣна.

И еще, дружба, какъ сказалъ бы устами переиначеннаго поэта пореволюционнаго: — Высокая посадка головы у того, кто такою глядитъ на солнце.

Еще одно: поза есть обратное природѣ. А вотъ слово Бальмонта о природѣ, въ вѣнчикѣ и даже страшнѣе тѣмъ его жизни. Два года назадъ. Тотъ же Клармаръ. Бальмонти жалуются на зрѣніе: какое-то мельканіе, мерцаніе, разбѣганіе... Читатъ у меня беретъ только книги врезаннымъ шрифтомъ. — André Chénier? Я тамъ давно металъ объ этой ветрѣ! Но мой другъ: издатель ~~МММ~~ 1830 года не ушелъ мнѣ изъ глазъ въ 1930 году.

Солнечный день. Стоитъ у моего подъѣзда.

— Марика! Не сойти меня за безумца! Но — если мнѣ суждено ослѣпнуть — я и это приму. Вѣдь это — природа, а я всегда жилъ согласно ея законамъ.

И, подымая лицо къ солнцу, подавая его солнцу извѣстныя жезломъ жреца — и уже слѣпца:

— Слепота — прекрасная бѣда. И... (с голосомъ, которымъ сообщаютъ тайну)... я не ордин. У меня были великіе предшественники: Гомеръ, Мильтонъ...

Прихожу чуть же слово сердечнѣе неизбыточно благодарности доктору Александру Петровичу Прокопенко, тогда Бальмонти влюбившаго и тамъ скрасившаго нечелю:

12

ночью своей преданности и неподдельностью совдохновенія послѣдніе балльмонтскіе здоровые годы. (Спасилась, по вась другъ другу подарил — я.)

Господи, я ничего не успѣла сказать. Я могла бы цѣлымъ вечеромъ разсказывать вамъ о жизни Балльмонтъ, любящимъ охотникомъ котораго я имѣла счастье быть вѣнчаніе девятнадцатилѣтн, Балльмонтъ — совершенно неграмотна и нигдѣ не записанна, — у меня цѣлая тетрадь записей о немъ и цѣлая душа полна благодарности.

Но — закончу срочными и необходимыми.

Балльмонту необходимо помочь.

Балльмонтъ — помимо Бонвей: милостивъ лирическаго поэта — пониженьскій труженникъ.

Балльмонтомъ написано: 35 книгъ стиховъ, т.е. 8.750 печатныхъ страницъ стиховъ.

20 книгъ прозы, т.е. 5.000 страницъ, — напечатано, а сколько еще въ тетрадкахъ!

Балльмонтомъ, со всѣхъ питательными очерками и примечаніями, переведено:

Эдгаръ По — 5 томовъ — 1800 страницъ

Шелли — 3 тома — 1000 стр.

Кальдеронъ — 4 тома — 1400 стр.

— и всѣмъ авляя сего страницъ, простой перечень: ~~Уильямъ~~ Уайльдъ, Кристіанъ Марло, Лопе де Вега, Гуссо де

13

Молики, Шарль-Виктор-Лербергъ, Глуптман, Зудерман, Тегеръ „Исторія Славянскихъ Литературъ“ - 500 стр. (сожжена русской цензурою и не существуетъ) - Словацкіи, Врхлицкіи, грузинскій эпосъ Руставели, Носачій Барсоз Шкуру - 700 стр., Болгарская Поэзія - Славене и Литва - Югославскія народныя пѣсни и былины - Литовскіе поэты машишкы - Дайки: литовскія народныя пѣсни, Океанія (Мексика, Майя, Полинезія, Ява, Японія) - Душа Текія - Индія: Асвагоша, Жизнь Будды, Калидала, Драмы. И еще многое другое.

Въ цифрахъ переводы даютъ больше 10.000 печатныхъ страницъ. Но это лишь - капля въ море. Тетради Бальмонта (старые, славянские, многострадальческие и многославянские тетради его) - помнятся отъ рукописей. И все эти рукописи проработаны до послѣдней точки.

Тутъ не пятьдесятъ лѣтъ, какъ мы нынѣ празднуемъ, тутъ сто лѣтъ литературнаго труда.

Бальмонтъ, по его собственному, при мнѣ, выказывалъ, съ 18 лѣтъ - „когда дружіе гудали и вълюблялись“ - сидѣлъ какъ словарь. Онъ эти словари - слетомъ не менѣе пятнадцати - осилилъ, и съ ними души пятнадцати народовъ въ сокровищницу русской рѣчи - вложилъ.

Бальмонтъ - Звездушка

Мы все ему образки.

14
 В Білький грѣх будеи ка эмиграція, если она не сѣбаеть
 для ея ише великаго великаго русскаго поэта оказавшагося,
 за рублином — и безвозвратно оказавшагося — если она
 не сѣбаеть для него всего, что можно и больше, чѣмъ можно.

Если эмиграція смѣляетъ себя представителемъ стараго
 міра и пречней Великой Россіи — то Бальмонтъ одио
 изъ лучшихъ, что на послѣдкахъ далъ зѣти старій міръ.
 Послѣдній наследникъ. Бальмонтомъ и ему подобными,
 которыхъ не много, мы можемъ уразковѣсити того
 стараго міра грѣхи и ~~и~~ промахи.

Бальмонтъ — наша удача.

Я здалъ: идути пойки — и воиеннаго повашкошь —
 и кару шаютъ — и заплотаютъ — всеміркой важности
 договоры.

Но благодарность Бальмонту — наша первая по-
 вшность, и помощь Бальмонту — съ нашей совѣсти договоры.

Это — срокиѣ и пѣтиѣ конгрессовъ и войкъ

Бальмонту музыка: природа, теловѣтеево обра-
 щение, своя комната — и больше ишего.

Онъ болеш, но онъ оетался Бальмонтомъ

Онъ канцвое утро садитъ за работъ столъ.

Въ своею болѣзми онъ — поэтъ.

Если бы за кимъ сейчасъ записывать — получалась

бы одна из прекраснейших его книг.

То, что он, уже больной, говорил прошлым Пасху о пасхальной злотеке, у которой мы семь лет подряд стояли с китом, плыли с плелом, кельтскими вь малель, кучи трубочку домашнюю церковь, вь большом саду, вь молодой листвѣ, под ~~тучными фонарями~~ ^{бумажными фонарями} и звездами... — то, что Бальмонт, уже больной, говорил о Пасхѣ, я никогда не забуду.

Расскажу, тоби закончить, такой слухай:

Прошлая весна 1955 г. Начало бальмонтской болѣзни Кладмарч. Хоту узнать о его здоровьѣ и не рѣшалось идти сама, потому: то у меня только четверть года времени, а войти — не выйти: Бальмонта просто не отпустишь. Поэтому прошу одну свою знакомую, и даже мало знакомую, слухайко ко мнѣ здешнюю и никогда Бальмонта не видящую, тоби только зашла и спросила у меня, как здоровье. А сама стою сь мучает этой дами (она, кельтѣ, будущий Вратъ) и его волком на пустырь, вь одной минутѣ отстоякя отъ бальмонтского дома.

Стоит ~~идет~~. Проходит десять минут. Проходит пятнадцать. Проходит — двадцать. Дами — кѣтъ. Пошла прошло — дами кѣтъ.

— А кѣ-ка я пойдю... Мариянн Иванова, подержите пожалуйста волка. Я — миготю! А как его имя: отесиво?

— Констанин Дмитриевич.

Стою одна съ चुными волком. Стоит съ चुными волком и надеет. Десять минути прошло, пятнадцать минути прошло, двадцать минути прошло (я далеко уже везду опоздала) — сорок минути прошло... Сорокми как в сикль : одыи пошел, за кем второй пошел, за вторым третий пошел — первый пропал — за первым второй пропал — за вторым третий пропал... Я уже начала подумывать, не послать ли ка разведчи — волка, тем боде, что только слово, что — стоит : волк имено не стоит, мелеет, рвеиса — и вдруг срываеиса — отрываеиса вместе съ рукою в ремеш : козгела!

Я, сказа наперегонки : — Вы тем дбло, господя ?
Рады Бога! Что случилось?

— Да ничего, Михаил Иванович, всё въ порядке — он здоров и въ отлучкомъ настроенки.

Я : — Но почему не вы там долго не выходиш? Теперь я везду опоздала — сорок минути прошло!

Оба, въ голох : — Сорок минути? Бить не может! Проеите, рады Бога, совершенно не замтили! Съ кем так интересно, я въ ниски не встртила такого телову. Сразу спросил : — Вы офицер Добровольческой Армии?
Я : — Было дбло. — Я уважаю всякого воина. И о воит стал говорить, страшно интересно: ~~интересно~~

46

17

~~Минимум~~ у панаю воюна, ко некавишу войну. Потому спро-
сил — гдѣ былъ полкъ Арміи. Говорю — въ Болгаріи. Ну, о
болгарахъ тутъ — за — мѣ — тательно. Все въ толку. И
такое рассказалъ, о томъ я и покартія не имѣл: что всѣ
каша грамота отсюда, и даже христіанство, и вообще
на ррррр за — мѣ — тательны! И кѣтъ не замѣтатель-
наго народа. Каждый народъ замѣтательны. И потому
— обзвекли. И про простой народъ тутъ... И то тоже —
замѣтательны. А когда не замѣтательны, значитъ не
народъ, а евровъ.

И тутъ же книжечку мѣ подарилъ — про Болгарію —
я у него тамъ-то вродѣ болгарина оказался — А какой
у него, Марка Исаковича, на полкахъ — порядков! Сразу
повоевалъ и вынулъ — какъ клявотъ выключилъ. Тутъ я
не стерпѣлъ: — А я, Кокетевичъ Дмитріевичъ, по правдѣ
сказать, вумалъ, что у писателей — хлѣсъ.

— Это, говорилъ, мой благородный другъ, злые слухи,
распространяемые нечужеземными и недоброжелательными
людьми. Тѣбы ясно было въ головѣ — кужко тѣбы
ясно было на столѣ. А когда въ головѣ ясно — то и на
столѣ ясно. О) тутъ же про первые вки творения: свѣтъ
отъ тьмы и твердь отъ воды... Первый порядокъ И
грейсендаго философа какогоси помянулъ: шела — и
звѣзды... я въ философи не знателъ, а сразу покуль.

18

Я думаю: поэт — только о стихах умбей — какое! Все знает, только в нем сто профессоров сидят — да это профессора! — просто, сразу, без всякой смуты, каждое слово глазами видишь... (Обращаясь к ней:) — Ну, Кокошко, это уж ваше медицинское дело — я в больницах не знаток — (здоровы, Марика Уваровна, как медведь — иногда даже зубы не болят!) — А вы тайно, здорово разумева — кимкой в нем душевной болбзы, и дай Бог нам с вами такой якой головы и старость лбей.

Она: — А кака у него голова красивая! В корри: дорб темно, стоит на пороге комнаты, за спиной свет, лица не видно, овно сирине над головой. Я смалла не хотела заходить, как вы поворали, вызвала тико, кенно Блеку Консантинову, стоит на площадке, шептеть и вздох — голос:

— Я слышу незнакомый голос. Женский шепот слышу. Кто пришел?

Пришлое поэты. Ну, огукаю: Марика Уваровна просила зреть спрахитсья, ~~не жинно лгетсь~~ или само тучствие, не кунно ли тего — сама не может...

А она — так ласково: — Входяще, заходяче, я всегда радв гостю, а особенно — от Марилы...

И так широко раскрыв тиб дверь, пропуская,

там особенно — пошителько...

19

А какой она молодой! Совсем молодые глаза, даже. И smile какие! Я думала — блондинка, только потом разсмотрела: светлая. И такой особенный: простой и вместе с тем — торжественный. У меня сразу сердце забилось и сейчас — бьется. А какой порядок на столе! Книжки, тетрадки, все стопками, карандаши ошкеры, терки. И все блестящее: ни одной бумажки не валяется. О Вале стал говорить: — У тебя никогда не было сестры. Она — моя сестра. Вспомнил, как вместе жили в Советской Москве, как вы ключ от дома потеряли и не рубли, лишь сказать, чтобы не беспокоить — там и косяки на афишке...

Стихи говорят — замбугальские. Про Бабю-Ягу — и про кучушку — и про Россию... Сидела читать, а потом по книжке. Я посмотреть попросила — дам. Как бисер! И только капелаткина.

Книжку мне подарил — с карточкой. Вот.

Стоит на пустырь: бурная немчица: врач, бывший офицер, сбранный полк и я — читаем стихи. И когда опомнилась — еще сорок минут прошло!

—
Господи. Повы пройдут. Бальмонт — литература,
а литература — история.

и пусть не обманеся на речевой эмиграции немываемого
пятна: равнодушно далл страдать слоому больному
больному поэту.

20

Марина Цветаева

Ваканс, 15 апреля 1936г.

~~Прочитано на публичном собрании Балтика,
24 апреля 1936г. в зале Социального клуба
5 rue La Fayette. Paris.~~

Пометка
В. И. Лебедева

Омри Ронен

ЧАСЫ УЧЕНИЧЕСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

У биографов Цветаевой принято относиться недоверчиво к ее словам «Литературных влияний не знаю...»¹. Между тем она говорит об отвлеченных влияниях, а не о конкретных уроках, и, «зная ремесло», знает, о чем говорит. «Час ученичества» — биографическая и метапоэтическая тема поэзии и прозы Цветаевой, одна из магистральных тем ее творчества, и не один, а по крайней мере два этапа ее пути в искусстве. В юношеских стихах бывает соблазнительно усматривать как бы «эпиграфы неведомых творений» грядущего зрелого и оригинального творчества, но второму ученичеству Цветаевой предшествует, как некий знаменательный эпиграф, совсем не ученический по художественной глубине и оригинальности лирический цикл, написанный на Пасху 1921 г. и озаглавленный «Ученик».

Во втором стихотворении этого цикла, как и в литературной биографии Цветаевой, час ученичества — предтеча часа одиночества, указывающий на него перстом, как на картине Иванова Иоанн Предтеча указывает на Мессию:

Есть некий час...

Тютчев

Есть некий час — как сброшенная клажа:
Когда в себе гордыню укротим.
Час ученичества — он в жизни каждой
Торжественно-неотвратим.

Высокий час, когда, сложив оружие
К ногам указанного нам — перстом,
Мы пурпур воина на мех верблюжий
Сменяем на песке морском.

О этот час, на подвиг нас — как голос,
Вздыхающий из своеволя дней!
О этот час, когда, как спелый колос,
Мы клонимся от тяжести своей.

И колос взрос, и час веселый пробил,
И жерновов возжаждало зерно.
Закон! Закон! Еще в земной утробе
Мной вожделенное ярмо.

Час ученичества! Но зрим и ведом
Другой нам свет, — еще заря зажглась.
Благословен ему грядущий следом
Ты — одиночества верховный час!

Именно готовность к ученичеству, а не одиночество есть признак зрелости у Цветаевой: «когда, как спелый колос, // Мы клонимся от тяжести своей». Одиночество же — венчающее собой ученичество — требует в свою очередь от становящегося учителем ученика² готовности повторить «верховный час», смертный путь учителя. То, что ученик в этом стихотворении является и последователем и предтечей учителя, следует из сочетания в

полигенетическом образе его двух основных религиозных подтекстов: ветхозаветного и евангельского. «Мех верблюжий» — одежда Иоанна Крестителя (Мф. 3:4, Мк. 1:6). С метапоэтической точки зрения важно, что в стихотворении Цветаевой «Моль» «мех» («в мхах, в звуковом меху») ассоциируется, как у Белого, Мандельштама и др.³, с чисто звуковой, до-логичной, эмоционально-экспрессивной, «заумной», как междометие, основой поэтической речи. Вместе с тем Цветаева отождествляет «мех верблюжий» с «плащом ученика» Это — милоть, пророческий плащ Илии на плечах призванного им в ученики Елисея (3 Цар. 19:19, 4 Цар. 2), видящего вознесение учителя на огненной колеснице. Таким образом, проясняется сокровенный смысл эпитафии, предпосланного «Часу ученичества». Видение колесницы Илии-пророка, к которому отсылает библейский подтекст Цветаевой, и тютчевское видение «живой колесницы мироздания» — мистической колесницы пророка Иезекииля — сливаются воедино в ее поэтическом мифе о законе ученичества и благодати одиночества, и припоминаемое читателем стихотворение Тютчева проникает в смысловую ткань ее стихов не одними лишь первыми тремя совпадающими словами⁴, а целиком:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мироздания
Открыто катится в святилище небес.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!

С точки зрения творческой биографии Цветаевой представляет интерес, что «Час ученичества» полемически направлен отчасти в сторону стихотворения одного из ранних учителей (или жеучителей) ее юности — Брюсова:

СЕЯТЕЛЬ⁵

Я сеятеля труд, упорно и сурово,
Свершил в краю пустом,
И всколосилась рожь на нивах; время снова
Мне стать учеником.

От шума и толпы, от славы и приветствий
Бегу в лесной тайник,
Чтоб снова приникать, как в отдаленном детстве,
К тебе, живой родник!

Чтоб снова испытать раздумий одиноких
И огненность и лед.
И встретить странных грез, стокрылых и стооких,
Забывтый хоровод.

О радость творчества, свободного, без цели,
Ко мне вернешься ты!
Мой утомленный дух проснется в колыбели
Восторженной мечты!

Вновь, как Адам в раю, неведомым и новым
 Весь мир увижу я
 И буду заклинать простым и вещим словом
 Все тайны бытия!

При несомненном и вряд ли случайном внешнем сходстве образа спелой нивы и самого сопоставления ученичества и одиночества, зрелое цветаевское отталкивание от идеалов Брюсова здесь очевидно: для Брюсова ученичество и есть одиночество уединенных раздумий и самоуглубленности в «живой родник» «восторженной мечты», свободно и бесцельно заклинающей «все тайны бытия»; у Цветаевой ученичество — путь от «своеволья дней» к одиночеству искупительной жертвенности «одной из всех — за всех — противу всех», как говорит она в написанном тогда же, в марте 1921 г., «Роландовом роге».

Пример этот характерен. Цветаева — «та, что спрашивает с парты», она и в первый свой юношеский час ученичества почти всегда спорила с учителями.

Кто же эти учителя? Тщетно искать учительных текстов начинающей Цветаевой у ее любимых поэтов — в «Лесном царе», в «Цыганах», в «Свиданье» Лермонтова, в «Ундине» де ла Мотт Фуке, у Гельдерлина, Гюго или даже Ростана. От Гейне она взяла, кажется, только беззастенчивую склонность к уменьшительным суффиксам. Биограф Цветаевой С. А. Карлинский предложил в качестве образцов творчество Фета, Полонского и, возможно, даже Апухтина⁶. Однако «Вечерний альбом» и отчасти также «Волшебный фонарь» свидетельствуют скорее о том, что она училась стиху у старших современников — неоромантических поэтов русского предсимволизма и символизма и из их рук восприняла традицию позднего романтизма. Даже тема из «Гюндероде» Беттины фон Арним («Как можно больше знать, как можно большему научиться и только не пережить свою юность! Как можно раньше умереть!»)⁷ оформлена в «Молитве» Цветаевой так, как будто Цветаева отвечает Мирре Лохвицкой:

Христос и Бог! Я жажду чуда
 Теперь, сейчас, в начале дня!
 О, дай мне умереть, покуда
 Вся жизнь как книга для меня.

Ср.:

Я наслаждений знойных жажду,
 Я жду божественного сна,
 Зову, ищу, сгораю, стражду,
 Проходит жизнь,— и я одна.

Пример ученичества у другой знаменитой старшей современницы, будущего злейшего врага Цветаевой в эмиграции, находим в стихотворении, написанном не позже 1908 г.⁸:

Проснулась улица. Глядит усталая
 Глазами хмурыми немых окон
 На лица сонные, от стужи алые,
 Что гонят думами упорный сон.
 Покрыты ином деревья черные,
 Следом таинственным забав ночных,
 В парче сняющей стоит минорные,
 Как будто мертвые среди живых.

Мелькает серое пальто измятое,
 Фуражка с венчиком, унылый лик
 И руки красные, к ушам прижатые,
 И черный фартучек со связкой книг.
 Проснулась улица. Глядит утрюмая
 Глазами хмурыми немых окон.
 Уснуть, забыться бы с отрадной думою,
 Что жизнь нам грезится, а это сон.

Здесь Цветаева как бы принимает некрасовскую тему мертвящей жизни из рук Зинаиды Гиппиус, у которой она связана с характерным размером — цезурным 4-стопным ямбом с дактилическим наращением перед цезурой, подсказанным двухстопными ямбами с дактилической клаузулой в песне ангела милосердия над Гришей Добросклоновым, и прослеживает ее назад к источнику, очищая от мистического налета. Ср. у Гиппиус и у Некрасова:

В своей бессовестной и жалкой низости
 Она как пыль сера, как прах земной.
 И умираю я от этой близости,
 От неразрывности ее со мной.

.....
 Своими кольцами она, упорная,
 Ко мне ласкается, меня душа.
 И эта мертвая, и эта черная,
 И эта страшная — моя душа.

(«Она»)

Один иду, иду чрез площадь снежную,
 Во мглу вечернюю, легко туманную,
 И думу думаю, одну, мятежную,
 Всегда безумную, всегда желанную.

Колокола молчат, молчат соборные,
 И цепь оградная во мгле недвижимее,
 А мимо цепи вдаль, как тени черные,
 Как привидения — проходят ближние.

Идут — красивые и безобразные,
 Идут веселые, идут печальные;
 Такие схожие — такие разные,
 Такие близкие, такие дальные...

Где ненавистные — и где любимые?
 Пути не те же ли всем уготованы?
 Как звенья черные, — неразделимые,
 Мы в цепь единую навеки скованы.

(«Цепь»)

Средь мира дольного
 Для сердца вольного
 Есть два пути.

.....
 Одна просторная
 Дорога торная,
 Страстей раба,
 По ней громадная,
 К соблазну жадная
 Идет толпа.

О жизни искренней,
 О цели выпренией
 Там мысль смешна,
 Кипит там вечная,
 Бесчеловечная
 Вражда-война
 За блага бранные...

Там души пленные
Полны греха.
На вид блестящая,
Там жизнь мертвящая
К добру глуха.
Другая — тесная
Дорога, честная,
По ней идут
Лишь души сильные,
Любвеобильные,
На бой, на труд.

*(«Кому на Руси
жить хорошо»)*

Аллегорические две дороги Некрасова Зинаида Гиппиус превращает в один и тот же, символически неразделимый путь «ближних», который у школьницы Цветаевой воплощается в образ знакомого ей по опыту ежедневного унылого пути в гимназию.

Школа Гиппиус не ограничивается частными примерами. Она дает себя знать и в позднейшем общем конструктивном принципе просодии Цветаевой, описанном Вяч. Вс. Ивановым⁹ и заключающемся в выделении посредством ударений, переносов и звуковых повторов начала строки, как в следующем отрывке из «Поэмы Конца»:

Ток. (Точно мне душою — на руку
Лег! — На руку рукою.) **Ток**
Бьет, проводами лихорадочными
Рвет, — на душу рукою лег.

Этот прием Цветаевой обобщает и последовательно канонизирует такие эксперименты Зинаиды Гиппиус, как «Неуместные рифмы» и рифмы «Накрест»:

Верили мы в неверное,
Мерили мир любовию,
Падали в смерть без ропота,
Радо ли сердце Божие?..

Стены белы в полуночный час.
Вас ли бояться, отмены, **измены?**
Мило мне жизни моей **движение** —
Бьенье, забвенье всего, что **было,**
Знак перелета... Сойдутся, **нет ли** —
Петли опять, — но будет не **так...**

Интересный образец такой обобщающей переимчивости наблюдается в прозе Цветаевой, интонационный строй которой часто задается противительными бессоюзными конструкциями (в классической риторике — *asyndeton adversativum*):

Милый Макс, тебе было пятьдесят семь лет, ты же дан старцем, ты был Александрович, тебя дали Максимилиановичем, ты был чуток как лис — тебя дали глухарем, ты был зорек как рысь — тебя дали слепцом, ты был Макс — тебя дали Кузьмичем, ты — вчитайся внимательно! — ничего не говорил, тебя заставили «продолжать», ты до последнего вздоха давал — тебя заставили «продавать»...

(«Живое о живом»)

Волей чуда — весь Пушкин. Чудо воли — весь Брюсов.
...И всех заслушивались. Брюсова же — слушались.

(«Герой труда»)

В Брюсове тесно, в Бальмонте — просторно.
Брюсов глухо, Бальмонт: звонко.

(«Герой труда»)

От Пастернака думается.
От Маяковского делается.
После Маяковского ничего не остается сказать.
После Пастернака — всё.
«Мне борьба мешала быть поэтом» — Пастернак.
«Песни мне мешали быть бойцом» — Маяковский.
Ибо упор Пастернака в поэте.
Ибо упор Маяковского в бойце.

В Пастернаке песне нету места, Маяковскому самому не место в песне.

(«Эпос и лирика современной России»)

Этой фигуре Цветаева научилась у Мережковского, прозу которого ценила высоко именно за «убедительность» интонационного строя: «В Мережковском меня больше всего трогает **интонация**. Я это вне иронии, ибо интонации — как зверь — верю больше слова. О чем бы Мережковский ни писал, — о Юлиане, Флоренции, Рамзесе, Петре, Халдее ли, — интонация та же, его, убедительная до слов (т. е. опережая смысл!). Я Мережковского знаю и люблю с 16 л. ...» (письмо к М. С. Цетлин от 31 мая 1923 г.)¹⁰. Насквозь «антитетичный» в своей идеологии, Мережковский был мастером «убедительной» риторики контрастных параллелизмов. Вот один из очевидных прототипов цветавской противительной интонационно-синтаксической конструкции (у Мережковского довольно редкой в интересующей нас бессоюзной форме). Здесь Мережковский звучит совсем «по-цветавски», да и весь очерк «Елизавета Алексеевна»¹¹, из которого взят пример, самой своей тематикой должен был привлечь сочувственное внимание Цветаевой:

Александр не ответил ни «да», ни «нет»; Елизавета ответила: «да». И приняла на себя всю тяжесть этого «да» — тяжесть крови. <...>
Вот чего не мог ей простить Александр. Произнесенное «да» легло между ними безмолвною чертою, связало и разделило их навеки. Она была ему не по плечу. Он хотел любить свободу — она любила; с ним делалось — она делала. Для слабой тетивы слишком тяжелая стрела; для сложного слишком простая; для извилистого слишком прямая.

Из уже приведенных примеров можно заметить, что «влиятельный» Цветаева действительно не испытывает: она берет уроки. Ее нельзя назвать учеником того или иного поэта: в первый период своего «ученичества» она кропотливо изучает поэтическую технику отдельных привлечших ее внимание стихотворений¹².

В особенности много у нее упражнений в манере уже упомянутого Брюсова, как бы адаптированного для детского исполнения:

Над миром вечерних видений
Мы, дети, сегодня цари.
Спускаются длинные тени,
Горят за окном фонари.

(«В зале»)

Ср. у раннего Брюсова:

Свиваются бледные тени,
Видения ночи беззвездной...
.....
Друзья! Мы спустились до края!
Стоим над разверзнутой бездной...

В концовке стихотворения «Самоубийство», из того же цикла «Детство» в «Вечернем альбоме», что и предыдущее, Цветаева отвечает «Самоубийце» Брюсова¹³:

...«Всегда
Любовь и грусть — сильнее смерти».

У Брюсова:

Что ты шепчешь? Кто усыпшит?
«Жизнь грустна. Грустнее смерть».

Кажется, с этого ученического стихотворения начинается полемика Цветаевой с Брюсовым о любви и грусти, преодолевающих смерть, завершившаяся жестокими и верными словами по поводу кончины самого Брюсова в очерке «Герой труда»:

<...> смерть эта никого не удивила — не огорчила — не смягчила.
<...> Не время и не место о Блоке, но: в лице Блока вся наша человечность оплакивала его, в лице Брюсова — оплакивать — и оставившаяся, сдержанная несоответствием собственного имени и глагола. <...> любви со всеми ее включаемыми Брюсов не искал и не снискал.

Блока молодая Цветаева открывает в то же время, когда и Брюсова, или немного раньше. Во всяком случае, главная книга Блока для Цветаевой периода «Вечернего альбома» — это «Земля в снегу» (1907). Даже в стихах «Памяти Нины Джаваха» (помеченных Рождеством 1909 г.) слышатся интонации «Снежной Девы», как и княжна Джаваха, пришельцы «из дикой дали» в северном городе:

Бледнея, гасли в небе зори,
Темнел огромный дортуар;
Ей снилось розовое Гори
В тени развесистых чинар.

Бывало, вьюга ей осыплет
Звездами плечи, грудь и стан,—
Всё снится ей родной Египет
Сквозь тусклый северный туман.

В стихотворении «На прощанье» (4—9 января 1910 г.) Цветаева берет у Блока урок сложнейшей техники стиха, спаренные четверостишия с так называемой скользкой рифмовкой¹⁴, причем возвращается от фофановской схемы (абвГ абвГ, «Шестивые ночи») к более традиционной, которая встречалась уже у Лермонтова («На севере диком...»), модифицируя ее, однако, по фофановско-блоковскому образцу (абвб аГвГ у Лермонтова,

абаВгбГв у Цветаевой). Приведем параллельно текст Цветаевой и третье стихотворение из цикла «Осенняя любовь», чтобы наглядно показать, с каким изяществом и скромностью смягчает молодая ученица блоковский «язык мучительных страстей»:

Мы оба любили, как дети,
Дразня, испытывая, играя,
Но кто-то недобрые сети
Расставил, улыбку тая,—
И вот мы у пристани оба,
Не ведав желанного рая,
Но знай, что без слов и до гроба
Я сердцем пребуду — твоя.

Ты всё мне поведал — так рано!
Я всё разгадала — так поздно!
В сердцах наших вечная рана,
В глазах молчаливый вопрос,
Земная пустыня бескрайна,
Высокое небо беззвёздно,
Подслушана нежная тайна,
И властен навеки мороз.

Я буду беседовать с тенью!
Мой милый, забыть нету мочи!
Твой образ недвижим под сенью
Моих опустившихся век...
Темнеет... Захлопнули ставни,
На всём приближение ночи...
Люблю тебя, призрачно-давний,
Тебя одного — и навек.

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отраднo:
Ты думаешь — нежная ласка,
Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно —
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышит межа...

О, в этот сияющий вечер
Ты будешь всё так же прекрасна,
И верная тёмному раю,
Ты будешь мне светлой звездой!

Я знаю, что холоден ветер,
Я верю, что осень бесстрашна,
Но в тёмном плаще не узнаю,
Что ты пиновала со мной!..

И мчimsя в осенние дали,
И слушаем дальние трубы,
И мерим ночные дороги,
Холодные выси мои...

Часы торжества миновали —
Мои опьяненные губы
Целуют в предсмертной тревоге
Холодные губы твои.

При всей значительности приводимых примеров, следует отметить, что экстагический культ Блока появляется в поэзии Цветаевой гораздо позже и ничего не имеет общего с ученичеством, в период же, о котором идет речь, среди старших современников наиболее близок ей не Блок, а Бальмонт. Нежную любовь и пишетет по отношению к нему она сохранила на всю жизнь. Именно поэтому важно проследить, как она постепенно подчиняет новым творческим задачам навязчивые «бальмонтизмы», которых у нее, пожалуй, больше, чем у других первостепенных поэтов ее поколения. Вот образчик почти механической подчиненности чарам самого популярного, а впоследствии наиболее дискредитированного из стихотворений Бальмонта во второй «Эпитафии» из «Вечернего альбома», написанной «бальмонтоским» цезурным 4-стопным ямбом с односложным наращением перед цезурой¹⁵:

«Не тяжки ль вздохи усталой груди?
В могиле тесной всегда ль темно?»
«Ах, я не знаю. Оставьте, люди!
Оставьте, люди! Мне всё равно!»

У Бальмонта:

Хочу я зноя атласной груди,
Мы два желанья в одно сольем!
Уйдите, боги! Уйдите, люди!
Мне сладко с нею побыть вдвоем.

Другая параллель, наблюдаемая между первой строфой цветаяевского сонета из «Вечернего альбома» и первой строфой сонета Бальмонта «Из ненаписанной поэмы» «Дон-Жуан» (1898), отчетливо иллюстрирует зарождение новой поэтики в «родовом лоне» поэтики символизма:

Die stille Strasse: юная листва
Светло шумит, склоняясь над забором,
Дома — во сне... Блестящим детским взором
Гляди навверх, где меркнет синева.

(«Die stille Strasse»)

La luna Цена... Полная луна...
Иньес, бледна, целует, как гитана.
Те ато... ато... Снова тишина...
Но мрачен взор упорный Дон-Жуана.

(«Дон-Жуан»)

Бальмонт — «экспериментальный фонетик», коллекционирующий экзотические аллофоны фонемы I (la, lu, lle), в данном случае — испанские, на фоне русских, — строит первый стих из варваризма и глоссы, т. е. иноязычного слова и его русского перевода, с чисто евфонической целью обнаружить в звуках «русской медлительной речи» «самоцветные камни земли самобытной». Цветаева — «фонолог», кладущий в основу стиха, на первый взгляд совершенно «бальмонтовского», межъязыковой звуковой повтор типа анаграммы (stille — listva) и вместо механического перевода-глоссы и установки на артикуляционно-акустические «уклоны» и «переливы» ищущий фоносемантических сопоставлений (stille Strasse — листва светло шумит) по сходству, по смежности и по контрасту.

Воздействие Бальмонта прослеживается и во второй книге Цветаевой, «Волшебный фонарь». В автобиографически ключевых стихотворениях «Душа и имя» и «Молитва морю» присутствуют тематические формулы, взятые из «Морской души» и из «Духа волны», и, в известной степени, спор с бальмонтовским образом губительной и неверной стихии, тоже автобиографическим.

Знаменательно, таким образом, что именно Бальмонта, как будет показано дальше, имел в виду Пастернак, говоря в своем первом письме к Цветаевой (14 июня 1922 г.) о «побочных влияниях», через которые до нее дошел Суинберн. Пастернак, по-видимому, выводил название цветаевского сборника «Версты» и строчку стихотворения о «милых спутниках» —

Версты, и версты, и версты, и черствый хлеб... —

из тех стихов Суинберна —

Miles, and miles, and miles of desolation!
Leagues on leagues on leagues without a change!

(«In the Salt Marshes»),—

которые Бальмонт взял в качестве эпиграфа к своему стихотворению «Болото»:

На версты и версты протянулось болото,
Поросшее зеленой обманною травой...

Цветаева, вне сомнения, расшифровала намек на Бальмонта и договорилась учтивую недомолвку Пастернака (ценить Бальмонта

уже давно почиталось смешным среди новаторов) в стихах 1925 г., обращенных к слишком тактичному корреспонденту:

Рас — стояние: версты, мили...
Нас рас — ставили, рас — садили...

Эта тема связана уже со вторым «часом ученичества» Цветаевой. В промежуточный период между 1913 и 1922 гг., т. е. в пору высшего расцвета своей творческой самобытности, она не переставала брать уроки ремесла, но больше уж не печатала технических упражнений, таких, например, как опыт овладения кузминским верлибром (симптоматично, что и здесь Цветаева учится у старшего современника, а не у Фета или у любимого ею Гельдерлина):

...Я бы хотела жить с Вами
В маленьком городе,
Где вечные сумерки
И вечные колокола.
И в маленькой деревенской гостинице —
Тонкий звон
Старинных часов — как капельки времени.
И иногда, по вечерам, из какой-нибудь мансарды —
Флейта,
И сам флейтист в окне.
И большие тюльпаны на окнах.
И, может быть, Вы бы даже меня не любили..

Посреди комнаты — огромная изразцовая печка,
На каждом изразце — картина:
Роза — сердце — корабль.—
А в единственном окне —
Снег, снег, снег... и т. д. ¹⁶

Достигнув вершины зрелого мастерства, Цветаева поступила подобно пушкинскому Сальери, «когда великий Глюк // Явился и открыл нам новы тайны // (Глубокие пленительные тайны)».

«Безропотно, как тот, кто заблуждался // И встречным послан в сторону иную», Цветаева-лирик бодро пошла вслед за «новым Глюком» — Пастернаком.

В этот новый период ученичества, более долгий, чем первый, учительным текстом, «текстом-генотипом», как убедительно продемонстрировал Вяч. Вс. Иванов¹⁷, было странное, резко отличное от поэтики «Двух книг» стихотворение-«мутант» Пастернака «Голос души» (1918 или 1920 г.):

Всё в шкафу раскинъ,
И всё теплое
Собери,— в куски
Рвут вопли его.

Прочь, не трать труда,
Держишь — выгашу,
Разорвешь — беда ль:
Станет ниток шить.

Человек! Не страх?
Делать нечего.
Я — душа. Во прах
Опрометчивый!

Мне ли прок в тесьме,
Мне ли в платище.
Человек, ты смел?
Так заплатишься!

Поражу глаза
Дикой мыслью я —
— Это я сказал!
Нет, мои слова.

Головой твоей
Ваших выше я,
Не бывшая
И не бывшая.

Второй «час ученичества» начался чтением «Сестры моей — жизни» и тем письмом Пастернака, о котором уже упоминалось в связи с Бальмонтом. Пастернак писал:

Как могло случиться, что, слушав и слышав Вас неоднократно, я оплошал и разминулся с Вашей верстовой Суинберниадой (и если Вы даже его не знаете, моего кумира, — он дошел до Вас через побочные влиянья, и ему вольно в Вас, родная Марина Ивановна, как когда-то Байрону было вольно в Лермонтове, как — России вольно в Рильке¹⁸).

Суинберном Цветаева не заинтересовалась. Пастернак ошибся, решив, что женская тема «Аталанты в Калидоне», «Долорес» и трилогии о Марии Стюарт должна привлечь ее по той же причине, по которой сам он избрал в качестве эпиграфа к сборнику «Поверх барьеров» строки Суинберна, родственные «Голосу души»:

[I, last least voice of her voices,
Give thanks that were mute in me long]
To the soul in my soul that rejoices
For the song that is over my song.

[Я, самый последний и слабый из ее голосов,
приношу долго молчавшую во мне благодарность]
той душе в моей душе, что радуется
той песне, что выше моей песни.

Зато она «разделила» с ним драматургию Генриха фон Клейста (которую он переводил, но о которой ей, по-видимому, не писал), взяв себе «Пенфезилею», из которой прямо цитирует в адресованном Пастернаку стихотворении 1924 г. «Не суждено, чтоб сильный с сильным»:

Так разминулися: сын Фетиды
С дочерью Аресовой: Ахиллес
С Пенфезилеей.
О вспомни — снизу
Взгляд ее! сбитого седока
Взгляд!

У Клейста («Пентесилея», явление 8):

Er, der Pelide, steht, Penthesilea,
Sie sinkt, die Todumschattete, vom Pferd.
[.....] ihr Götter! ruft er,
Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!

(В новом переводе Ю. Корнеева:

Пелид не покачнулся, но она
 Почуя смерть, с коня упала наземь.
 <...> он восклицает: «Боги!
 Как смотрит на меня она пред смертью!»)

Клейст сыграл вообще значительную роль в формировании темы амазонки и у Цветаевой, и у Пастернака: «Мы пойдем Клейста, если примем его жизнь за повесть об изуверстве замысла о том, что делает женщину амазонкой», — писал Пастернак еще в 1911 г. в набросках об аскетике в культуре, опубликованных недавно¹⁹ с загадочными купюрами, заставляющими подозревать глубоко личный, автобиографический подтекст.

Такая интерпретация должна была быть вполне чужда Цветаевой, да и вряд ли Цветаева знала о ней. Она вынесла из Клейста совсем другой, более трагический урок: «Есть пары разрозненные, почти разорванные. Зигфрид, не узнавший Брунгильды, Пенфезилея, не узнавшая Ахилла, где рок в недоразумении, хотя бы в роковом. Пары — всё же» («Наталья Гончарова»). Мотива Пенфезилеи, не узнающей Ахилла (и убивающей его) нет ни у Шваба, ни в других мифологиях: его создало поэтическое воображение Клейста, чей подход к мифу и драматургическая техника оказали несомненное влияние на мифологические трагедии Цветаевой.

Что же касается Пастернака, то в его творчестве она скоро научилась различать между живой правдой лирики и мертвой фальшью попыток эпоса и «третьего лица», напророчив — быть может, под впечатлением пастернаковского перевода «Стихов живого человека» Георга Гервега²⁰ — будущего «Живаго»:

Всё Пастернаку дано, кроме другого — от лобого до данного, во всех его разновидностях другого, живого человека. Ибо другой человек Пастернака не живой, а какой-то сборник общих мест и поговорок, — как немец хочет прихвастнуть знанием русского языка.

(«Эпос и лирика современной России»)

Эпосу Цветаева училась у другого героя процитированной выше статьи, как и той науке, которая радикально излечивает от «зубной боли в сердце», но это должно стать предметом отдельного исследования.

За Пастернаком же, сознавая все его слабости, Цветаева шла без малого тринадцать лет — в своей личной лирике. Час биографического и поэтического одиночества пробил для нее, кажется, в связи с личным разочарованием в нем (она презирала трусость)²¹ и разочарованием поэтическим, о котором свидетельствует концовка поэмы «Автобус»²²:

И какое-то дерево облаком целым —
 — Сновиденный, на нас устремленный обвал...
 «Как цветная капуста под соусом белым!» —
 Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал.

Этим словом — куда громовее, чем громом,
 Пораженная, прямо сраженная в грудь:
 — С мародером, с вором, но не дай с гастрономом,
 Боже, дело иметь, Боже, в сене уснуть!

.....
 Ты, который так царственно мог бы — любимым
 Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!) —
 Неким цветно-капустным пойдешь анонимом
 По устам: за цветущее дерево — мшу.

Вряд ли предметом такого гнева могли быть пошлые слова «приятного спутника», известного критика и посредственного поэта. Здесь прорывается — сознательно или несознательно — долго сдерживавшаяся обида на автора ничуть не менее «гастрономических строк»:

И над блюдом баварских озер
С мозгом гор, точно кости мосластых,
Убедишься, что я не фразер
С заготовленной к месту подласткой.

Цветаева никогда не упоминала прямо об этой огастрономизированной природе у Пастернака, но сдержанно отметила в своей статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1934), что «природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины». «За цветущее дерево — мщущу».

Спор не кончился со смертью Цветаевой. Пастернак откликнулся — в своем новом, благочестивом тоне утешителя-резонера, — и едва ли не перефразируя известные слова Блока об Ахматовой, — в стихах 1943 г. «Памяти Марины Цветаевой» с их образами жизни, сбитой «так туго, чтоб можно было ложкой есть», и зимнего пейзажа — кутьи:

Лицом повернутая к Богу,
Ты тянешься к нему с земли,
Как в дни, когда тебе итога
Еще на ней не подвели.

Но итог тяжбы «робкого сапожка» и «лгущего плаща», о которых Цветаева писала в цикле «Ученик», остался неподведенным.

Примечания

- 1 См., например: *Саакянц А.* Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910—1922). М., 1986. С. 4.
- 2 О «лирическом герое» Цветаевой как об «учителе» и, соответственно, «ученике», см.: *Ельницкая С.* Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности.— *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30.* Wien, 1990. S. 271—277, 295—299.
- 3 Подробнее об этом: *Ронен О.* Заумь за пределами авангарда.— *Литературное обозрение.* 1991. № 12. С. 40.
- 4 Не только эстетика и семантика, но даже и установление источников цветаевских эпитафий не удостоились у ее исследователей и комментаторов того внимания, которого они заслуживают. Об одном из таких неопознанных эпитафий см.: *Ронен О.* Три призрака Маяковского.— *Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения.* Рига, 1992.
- 5 Стихотворение напечатано в 1909 г. в сб. «Все напевы», т. е. в третьем томе того самого собрания стихов Брюсова «Пути и перепутья», которое было предметом углубленных размышлений Цветаевой в 1910 г. См.: *Саакянц А.* Цит. соч. С. 9.
- 6 *Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry. Cambridge, 1985. P. 27.
- 7 *Саакянц А.* Цит. соч. С. 28—29.
- 8 Первая публикация: Часть речи. Нью Йорк, 1981/2. № 2—3. С. 37.
- 9 *Иванов Вяч. Вс.* Метр и ритм в «Поэме Конца» М. Цветаевой.— *Теория стиха.* М., 1968. С. 168—201.

- 10 *Цветаева Марина*. Об искусстве. М., 1991. С. 386.
- 11 *Мережковский Д.* С. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 12. С. 121—132.
- 12 Ср. вывод о сознательной ученической работе над формами стиха, основанный на малой вероятности спонтанного возникновения уже существующих сложных строфических схем, в содержательном исследовании, посвященном метрической и строфической изобретательности молодой Цветаевой: *Thomson R. D. B.* The Metrical and Strophic Inventiveness of Tsvetaeva's First Two Books.— *Canadian Slavonic Papers*. Vol. XXX. No. 2. June 1988. P. 240—241.
- 13 С подзаголовком «Картина для синемаатографа». Впервые: Образование. 1908. № 1.
- 14 См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 203, 254. Ср. стихотворение, служащее тематически связующим звеном между «Шествием ночи» Фофанова и «Осенней любовью» Блока: «Приветствие» Брюсова (1904) — со скользящими рифмами в измененном порядке (абвГвабГ).
- 15 О размере хххх / хххх см.: *Гаспаров М. Л.* Цит. соч. С. 209—210. Ср. наблюдения о размере «Эпитафии» у Томсона (Цит. соч. С. 227), в поле зрения которого не попало в этой связи «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым!» Бальмонта, впервые напечатанное в альманахе «Северные цветы» (М., 1902. С. 153), а затем вошедшее в сб. «Будем как солнце».
- 16 Впервые опубликовано в изд.: *Цветаева Марина*. Избр. произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1965. С. 110—111.
- 17 *Иванов Вяч. Вс.* О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры.— Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 13. Ср.: *Гаспаров М. Л.* Семантика метра у раннего Пастернака.— *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1988. Т. 47. № 2. С. 145.
- 18 *Эфрон Ариадна*. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 143.
- 19 *Пастернак Борис*. Об искусстве. М., 1990. С. 254. Ср. еще более значительные сокращения, включающие и цитируемое высказывание, в новейшем издании: *Пастернак Борис*. Собр. соч. в 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 681.
- 20 На значение этого названия впервые обратила внимание Н. Н. Берберова. См.: *Курсив мой*. Нью-Йорк, 1983. Т. 2. С. 674.
- 21 «...бесстрашие: то слово, которое я всё последнее время внутри себя, а иногда и вслух — как последний оплот — произношу: первое и последнее слово моей сущности. Роднящее меня почти со всеми людьми! Борис Пастернак, на к-го я годы подряд — через сотни верст — оборачивалась, как на второго себя, мне на Пис. Съезде шепотом сказал: — Я не посмел не поехать, ко мне приехал секретарь С-на, я — испугался» (*Цветаева Марина*. Письма к Анне Тесковой. Прага, 1968. С. 134).
- 22 В связи с моим сообщением на эту тему весной 1991 г. на конференции в Норвиче Светлана Ельницкая и Аня Крот указали мне на тогда совсем новую статью М. Л. Гаспарова «„Гастрономический“ пейзаж в поэме Марины Цветаевой „Автобус“» (*Русская речь*. 1990. № 4. С. 20—26). Считаю редкой удачей, что сумел, не зная об этой статье, повторить наблюдения замечательного филолога, чей вывод позволил себе процитировать: «Во избежание недоразумений повторяю: я никоим образом не говорю, будто за «спутником» из поэмы «Автобус» стоит реальный или вымышленный Пастернак,— это было бы нелепо. Но что за словами этого спутника, за его «гастрономическим» взглядом на пейзаж стоят, наряду со многим другим, чего мы не знаем или, по крайней мере, я не знаю, стихи Пастернака, и стихи эти — из «Второго рождения»,— это мне кажется в высшей степени правдоподобным».

МЕМУАРЫ

О. А. Проскурин

З О И Л

*Мемуары М. А. Дмитриева
и литературная жизнь Москвы 1820-х годов*

Михаил Александрович Дмитриев (1796—1866) — литератор с печальной судьбой¹. Племянник знаменитого поэта, он сам сыздетства писал стихи, но славы, даже отдаленно похожей на дялюшкину, ему стяжать не удалось. Когда-то пылкий А. Бестужев эффектно назвал стихотворения Дмитриева «полуразвернувшимися розами»² — увя, они увяли, не успевши расцвести! Его поэгический сборник, вышедший в 1830 г., вызвал несколько сдержанных полупохвал, а давний недруг Дмитриева Николай Полевой не без язвительности окрестил сочинителя «полуромантиком»³.

В 1820-х годах Дмитриев заявил о себе как о многообещающем критике и темпераментном полемисте: в 1824 г. вся читающая Россия следила за его литературной схваткой с князем Вяземским вокруг проблем романтизма. И хотя сам Вяземский в этом споре оказался не на высоте, больше досталось все-таки Дмитриеву: он вышел из сражения с репутацией литературного старовера и с прозвищем Лжедмитриева, которым наградил его бойкий на язык оппонент... Впоследствии Дмитриев, кажется, прилагал все усилия к тому, чтобы эту репутацию за собой закрепить и упрочить. Кульминация его полемической деятельности — направленное против Белинского стихотворение «Безыменному критику» (1842), расцененное современниками как «донос в стихах». Впрочем, и сам Дмитриев не возражал против такого определения избранного жанра, настаивая лишь на том, что донос в стихах — не в пример благороднее прозаического: «...это перевод на позволенный язык стихотворный, что было бы непозволительной официальной бумагой, если бы напечатать в прозе!»⁴

Это был пик его скандальной известности — в дальнейшем интерес к Дмитриеву стремительно угасает. Его последующие бранчливые выступления (вроде статьи «О натуральной школе и народности», 1848) проходят уже почти незамеченными.

- 1 Наиболее информативной работой о Дмитриеве остается давняя статья Ф. Витберга (Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. 6. Дабелов — Дялковский. С. 455—457).
- 2 В статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823).
- 3 Московский телеграф. 1831. № 4.
- 4 ОР ГПБ. Ф. 850. № 228. Л. 1 об. (письмо Дмитриева к С. П. Шевыреву от 9 октября 1842 г.). Ср.: Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филология. 1939. Вып. 2. С. 181—182.

Старость Дмитриев встречал в бедности и в печальном одиночестве. Один за другим уходили немногочисленные друзья, исчезали последние следы эпохи, частью которой Дмитриев себя ощущал. Эпоха новая была чужой и враждебной. Сама судьба, казалось, подталкивала Дмитриева к мемуаристике — в минувшем искалась опора для противоборства с настоящим, «золотой век» призван был помочь выжить в «веке железном».

В 1853—1854 г. Дмитриев помещает в «Москвитянине» «Мелочи из запаса моей памяти» — мемуарно-анекдотическую мозаику, складывающуюся в очерк русской культуры XVIII — первых десятилетий XIX в.¹ Живо написанные «Мелочи» были встречены неожиданно хорошо — в России как раз входил в моду интерес к литературной «старине». О неожиданном читательском успехе Дмитриев писал издателю «Москвитянина» М. П. Погодину 26 февраля 1854 г. со смешанным чувством удовлетворения и легкой горечи: «Мои мелочи имели успех сверх моего ожидания. Вот, подите, отгадайте в нашей литературе, что понравится? Вообразите, что, благодаря этим мелочам, уже не один человек приезжали ко мне, и один совсем незнакомый, наведываться: что было прежде? и когда же? лет за 40 до нас? Словом, благодаря им я разыгрываю у современников роль какого-то старца Букала! — Это значит, что все было забыто! — Жалко!»²

Ободренный успехом, Дмитриев пишет несколько небольших мемуарных этюдов (о М. Н. Загоскине, о С. Е. Раиче, о войне 1812 г.) и начинает подумывать о мемуарах больших, которые охватывали бы всю жизнь автора в ее переплетении с событиями эпохи. Материал, позволявший осуществить подобный замысел, накапливался давно. Еще 9 сентября 1853 г. Дмитриев посылал Погодину «тетрадку для вечернего чтения», писанную «не для печати, а для *потомства*»³. Тетрадка включала сведения, которые не вошли (и в силу заведомой «нецензурности» не могли войти) в «Мелочи из запаса моей памяти».

В 1863 г. в Москве отдельной книжечкой вышло «Краткое жизнеописание М. А. Дмитриева», которое первоначально предназначалось для задуманного С. П. Шевыревым «Словаря воспитанников Университетского благородного пансиона», так и не увидевшего света. Автобиография оказалась как бы «заготовкой» для мемуаров, дававшей для них готовую хронологическую канву. Оставалось сделать последний шаг.

Этот шаг был сделан в начале 1864 г. Именно тогда Дмитриев приступил к работе над рукописью, получившей название «Главы из воспоминаний моей жизни». На полях перед 1-й главою мемуарист сделал помету: «Начал писать 9 января 1864 года в Москве»⁴. Первоначально работа двигалась быстро: за месяц Дмитриев успевал написать по несколько обширных глав. Затем писание затормозилось: одолели болезни. Последняя дата проставлена Дмитриевым под 22-й главою — 3 августа 1866 г. На 23-й главе, написанной изменившимся, утратившим былую четкость почерком, мемуары обрываются. 5 сентября 1866 г. Дмитриев скончался.

Дальнейшая судьба «Глав...» оказалась куда менее счастливой, чем у «Мелочей из запаса мой памяти», давно уже вошедших и в историко-литературный, и в читательский обиход. «Главы...» до читателя вообще не дошли. В Отделе письменных источников Государственного Исторического музея сохранилась копия первых 8 глав мемуаров (под названием «Записки»), сделанная писарским почерком второй половины XIX в., скорее всего — уже после смерти мемуариста⁵. Вполне вероятно, что копия готовилась для намечавшейся публикации — но последняя по неизвест-

1 «Мозаика» — авторское определение жанра «Мелочей». Еще 15 августа 1852 г. Дмитриев извещал М. П. Погодина: «У меня есть еще тетрадь под названием «Мелочи из запаса моей памяти». Тут, начиная с Тредьяковского, все, что я знаю, слышал и видел — достоверного. Это мозаика» (ОР ГБЛ. Пог/П. 11. 8/1. Л. 4). В 1854 г. «Мелочи» вышли отдельным оттиском, а в 1869 г., уже после смерти Дмитриева, появилось их 2-е, значительно расширенное издание.

2 ОР ГБЛ. Пог/П. 11. 9/1. Л. 13-13 об.

3 ОР ГБЛ. Пог/П. 11. 8/2. Л. 11. Курсив Дмитриева.

4 ОР ГБЛ. Ф. 178, 8184. 1. Л. 14.

5 ОПИ ГИМ. Ф. 445 (Чертковых). Ед. хр. 190.

ным причинам так и не осуществилась... Автограф же «Глав из воспоминаний моей жизни» очутился в Отделе рукописей ГБЛ, где находится и поныне¹.

Мемуары Дмитриева давно привлекали внимание исследователей: работавшие с рукописями историки и литературоведы черпали из них разнообразные сведения, но сами тексты в сколько-нибудь репрезентативном виде в печать так и не проникали. Более того: вокруг неизданного сочинения, как то часто бывает, стали плодиться домыслы и недоразумения. Так, В. С. Киселев-Сергенин (один из первых вдумчивых и непредвзятых исследователей Дмитриева), по каким-то причинам не зная о существовании 1-го тома «Глав из воспоминаний», заключил, что мемуары Дмитриева сохранились в виде двух «авторских рукописей» — «Записок» (тех, что находятся в Историческом музее) и продолжающих их «Глав из воспоминаний»². Этим продолжением Киселев-Сергенин счел 2-й том рукописи ГБЛ, начинающийся с 15-й главы. Пять глав (с 10-й по 14-ю) исследователь объявил утерянными, в связи с чем высказывал сожаление: «Судя по аннотированному оглавлению, это, наверное, была самая интересная часть рукописи»³. Недоразумение так и осталось неразъясненным...

В 1982 г. пишущим эти строки были подготовлены для публикации в «Записках Отдела рукописей» ГБЛ три из пяти «утраченных» глав. Однако по тогдашним обстоятельствам публикация не осуществилась. Слишком уж резкими и неортодоксальными показались суждения и оценки мемуариста. Кроме того, некоторых членов редколлегии смутили антиславянофильские и антимонархические эскапады Дмитриева, явно не согласовавшиеся с идеологическими симпатиями, утвердившимися тогда в руководстве Государственной библиотеки.

Лишь в 1989 г. в журнале «Наше наследие» удалось опубликовать главы, посвященные рассказу о смерти Александра I, восшествии на престол Николая I, коронации и коронационных торжествах, деятельности тайной полиции⁴. К сожалению, текст был произвольно сокращен редакцией, и многие места, богатые свежими фактами и колоритными бытовыми подробностями, оказались выпущенными⁵. Впрочем, тогда же забрезжила надежда на полную публикацию дмитриевских мемуаров — однако уже в середине 1990 г. руководство Отдела рукописей под различными предлогами воспрепятствовало копированию автографа «Глав из воспоминаний».

Странная судьба мемуарного наследия М. Дмитриева, таким образом, далека от завершения. «Главы из воспоминаний моей жизни» продолжают оставаться едва ли не единственными среди соизмеримых с ними по масштабу и уровню русских мемуаров XIX в., которые так и не увидели печатного станка.

1 ОР ГБЛ. Ф. 178 (Музейн.), 8184, 1-2. Это два объемистых тома (свыше 900 с!) в переплетах из зеленой «мраморной» бумаги с наклеенными на них гербами рода Дмитриевых. Оба тома исписаны аккуратным убористым почерком; на полях помещены довольно многочисленные вставки, заметки «для себя», в тексте содержится немало вычеркиваний и исправлений. (В дальнейшем все ссылки на эту рукопись даются непосредственно в тексте статьи с указанием тома и листа).

2 Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 31 (биогр. справка В. С. Киселева-Сергенина); *Киселев-Сергенин В. С.* Цензурно-полицейский террор в литературе после 14 декабря 1825 г. по мемуарам М. А. Дмитриева. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 346-347. Напомним, что «Записки» — не авторская рукопись, а копия. Кроме того, исследователь неверно указал архивный шифр «Записок».

3 *Киселев-Сергенин В. С.* Цензурно-полицейский террор... С. 347.

4 Наше наследие. 1989. № 4. С. 77-86.

5 Это, однако, не помешало такому знатоку, как А. Г. Тартаковский, достаточно высоко оценить нашу публикацию. «В журналах, — писал он в этой связи, — вводятся в оборот по архивным первоисточникам ценнейшие мемуары, прежде вовсе никогда не печатавшиеся и доселе мало известные даже специалистам» (*Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М., 1991. С. 4).

Для понимания особенностей жанра «Глав из воспоминаний моей жизни» представляется немаловажным одно обстоятельство. Дмитриев приступил к созданию мемуаров сразу же по выходе январской книжки «Русского вестника» за 1864 г. С этой книжки начиналась публикация знаменитых «Записок» Ф. Ф. Вигеля (в «Русском вестнике» они печатались под названием «Воспоминания»; их публикация растянулась почти на два года).

Вряд ли перед нами случайное совпадение. Гораздо больше оснований полагать, что публикация воспоминаний Вигеля оказала на мемуарный замысел Дмитриева определяющее воздействие¹. Дмитриев, хорошо с Вигелем знакомый и нередко принимавший его на своих литературных вечерах, наверняка слышал фрагменты «Записок» в авторском исполнении (страсть Вигеля читать свои мемуары в московских литературных салонах общеизвестна). Наверняка он знал и о том, что Вигель именно «Записками» рассчитывал сохранить свое имя в памяти потомков, стяжать посмертную славу русского Сен-Симона. На глазах Дмитриева мечта блестящего злоязычника стала обретать реальные очертания. Соблазнительный и вдохновляющий пример открывал перед Дмитриевым последний шанс — остаться в истории литературы в качестве выдающегося мемуариста (как то случилось с Вигелем).

Видимо, именно к Вигелю восходят некоторые композиционные черты «Глав из воспоминаний». Они строятся как биографическая хроника, которая то растворяется в публицистических отступлениях — о судьбах России, о власти и личности, о культуре и политике, то обрастает характеристиками лиц, встречавшихся мемуаристу на жизненном пути, то тормозится «анекдотическими» вставками. Повествование о событиях исторических постоянно перемежается рассказами о служебных отношениях и бытовых неурядицах автора, «великое» и «малое» оказываются принципиально уравнены. Подобная организация повествования позволяла, между прочим, насыщать мемуары богатым и разнородным фактическим материалом, который, как известно, придает особый интерес «Запискам» Вигеля. Воспоминания Дмитриева в фактическом отношении тоже весьма богаты. Они охватывают полувековой период русской истории в самых разных ее проявлениях (война 1812 г., учеба в Московском университетском пансионе и в университете, механизм государственной службы, московский и поместный дворянский быт, словесность, театр) и содержат сведения о многих десятках лиц — от приятелей и сослуживцев автора до людей в полном смысле слова исторических (Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, А. Ф. Мерзляков, А. Ф. Лабзин, кн. Д. В. Голицын, П. Я. Чаадаев и др.).

Но едва ли не больше, чем композиционные переклички, роднит Дмитриева с Вигелем самый тон мемуаров. И вигелевские, и дмитриевские воспоминания — это воспоминания «злые», в которых рассказ часто перерастает в памфлет и пасквиль, а герои предстают в весьма непривлекательном свете.

Это родство не случайно. Дмитриев по складу своей личности во многом напоминал Вигеля (конечно, при большей экстравагантности и, пожалуй, большей яркости последнего): та же желчность и вспыльчивость, то же недовольство миром и людьми, та же крайняя обидчивость, те же невероятные амбиции и та же уверенность в недооценке собственных заслуг и дарований. Все это сочеталось с ярко выраженным «сальерианским комплексом»: мало того, что Дмитриев открыто завидовал всем современникам, так или иначе отмеченным судьбой, — он был убежден в том, что у этих избранников фортуны нет на ее дары никаких прав (в отличие от него самого, обиженного судьбою жестоко и несправедливо).

Вигель сумел сделать свое раздраженно-желчное умонастроение «литературным фактом» — и Дмитриев охотно пошел по проторенному им пути. «Записки» Вигеля

1 Обнародование чужих воспоминаний вообще служило для Дмитриева-мемуариста мощным стимулом. Так, судя по всему, он решился опубликовать свои «Мелочи...» после того, как на страницах «Москвитянина» стал печататься «Дневник студента» С. П. Жихарева. См.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. М., 1896. Т. 12. С. 265, а также: ОР ГБЛ, Пог/П. 11. 8/2. Л. 20 (письмо Погодину от 28 ноября 1853 г.).

послужили камертоном для настройки мемуаров Дмитриева на соответствующий лад, хотя особо «подлаживаться» под Вигеля, «имитировать» его в этом отношении нашему автору не приходилось: собственной злобы и собственной желчи хватало ему с избытком.

Наконец, скандальная откровенность суждений и оценок Дмитриева-мемуариста в немалой степени объяснялась и тем, что «Главы из воспоминаний» были адресованы прежде всего читателю-потомку. На их прижизненную публикацию Дмитриев явно не рассчитывал; более того — насколько можно судить, он не знакомил с содержанием «Глав...» даже ближайших друзей: никаких упоминаний о пишущихся мемуарах нет, например, в обширной переписке Дмитриева с Погодиным, бывшим издателем «Мелочей...»¹. Мемуарист мог писать совершенно свободно, не оглядываясь на «приличия», не опасаясь возможных скандальных последствий и давая полную волю своему желчному перу.

Специфические особенности авторской личности Дмитриева-мемуариста вполне проявились в 10-й и 11-й главах воспоминаний, посвященных преимущественно литературной и культурной жизни Москвы первой половины 1820-х годов.

Особый колорит этих глав создается столкновением в них двух прямо противоположных авторских намерений. С одной стороны, Дмитриев явно стремится воспеть 1820-е годы как «золотой век» стародворянской культуры, как эпоху «чистой» и «благородной» словесности, противостоящую в его сознании позднейшим «меркантильным» и «плебейским» десятилетиям. Мемуарист не устает расточать похвалы тем чудесным временам, когда друзья-писатели услаждали себя «спорами о литературе, и об одной литературе», когда «поэты не считались пустыми людьми» и «всякое дарование имело цену». Но стоит только Дмитриеву перейти к конкретным характеристикам собратьев, «бескорыстно влюбленных в словесность», как тон его изложения резко меняется и памфлетист-разоблачитель побеждает ностальгически настроенного апологета «доброе старого времени».

Занимающие нас главы складываются из нескольких тематических блоков. Первый из них строится как рассказ об участниках литературно-театрального кружка С. Т. Аксакова — Ф. Ф. Кокوشкина (называем его так с известной долей условности, по именам хозяев домов, где чаще всего собирались участники кружка). В памяти позднейших поколений эта литературно-бытовое общество не заняла того места, какое заняла, например, салон З. Волконской или Общества любителей. Между тем историко-культурную роль кружка Аксакова — Кокوشкина вряд ли стоит недооценивать. Члены кружка, страстные почитатели Талли и Мельпомены, практически определяли репертуарную политику московских театров 1820—1830-х годов (ибо в их руках в ту пору находилась московская театральная дирекция). Театр осознавался ими как главное поприще для творчества: почти все они пишут и переводят для сцены; даже М. Дмитриев, человек совершенно не «театральный» и вполне лишенный драматических дарований, не устоял перед искусом (о чем он и расскажет в воспоминаниях). Театр использовался и как удобная арена для литера-

1 Едва ли не единственным, для кого Дмитриев сделал исключение, был известный библиофил, знаток и историк литературы М. Н. Лонгинов. Дмитриев, благоволивший к своему молодому другу, держал его в курсе работы над воспоминаниями. Об этом свидетельствует, в частности, сообщение в письме Дмитриева к Лонгинову от 15 ноября 1865 г.: «Продолжаю иногда и свои записки; но мрачная погода не дает писать, и потому они идут медленно. Теперь описываю свое обер-прокурорство: лет через 50, если они уцелеют, это будет любопытно: именно, как шло наше правосудие при государе, который весь век хлопотал о правде» (РО ИРЛИ, 23. 162. Л. 32 об. Оценка государя Николая Павловича имеет саркастический характер). В тексте «Глав из воспоминаний» есть прямые указания на то, что Лонгинов знакомился с мемуарами; следы этого знакомства обнаруживаются в историко-литературных заметках самого Лонгинова (о чем подробнее — ниже). Впрочем, для Дмитриева Лонгинов — это уже отчасти «голос потомства».

турной борьбы: в 1820-х годах с театральных подмостков звучат водевильные куплеты А. И. Писарева, высмеивающие его литературных врагов — Грибоедова, Вяземского и Ник. Полевого; памфлетные выпады пронизывают комедии В. И. Голловина и А. А. Шаховского (перебравшегося в Москву во второй половине 20-х годов). Участникам кружка предоставляет страницы «Вестника Европы» желчный М. Каченовский, и в течение нескольких лет они во многом формируют облик старейшего русского журнала. Наконец, они подчиняют своему влиянию Общество любителей российской словесности при Московском университете, существенно потеснив почтенных профессоров... Иначе говоря, деятельность этого кружка внесла неповторимые и своеобразные черты в культурную жизнь Москвы 1820-х годов.

Литературная позиция кружка и его культурно-историческое значение доньше по-настоящему не осмыслены, что не в последнюю очередь объясняется скудостью фактического материала, в частности мемуарного. Среди небогатой мемуарной литературы, посвященной внутренней жизни этого содружества, первое место по значимости принадлежит, бесспорно, «Литературным и театральным воспоминаниям» (1856—1858) С. Т. Аксакова. Написанные с удивительной теплотой, юмором, симпатией к героям и, конечно, с художественным блеском, они вообще могут быть причислены к лучшим страницам русской мемуаристики¹.

Обращаясь к рассказу о московских литераторах 1820-х годов, Дмитриев хорошо помнил воспоминания Аксакова, построенные на том же материале. Аксаковский текст скрыто присутствует в повествовании Дмитриева — как «второй план», о котором автор не забывает и на который постоянно оглядывается. Но оглядывается, так сказать, с задней мыслью.

Прежде всего, Дмитриев кое в чем дополняет предшественника: он включает в свой рассказ характеристики лиц, обойденных у Аксакова молчанием, — Н. Ф. Павлова, М. М. Карниолина—Пинского (оба были живы и здоровы в момент создания и публикации аксаковских мемуаров) и самого С. Т. Аксакова (жанровая установка «Литературных и театральные воспоминаний» не позволяла автору концентрировать внимание на собственной особе).

Но расширением материала диалог Дмитриева с Аксаковым не исчерпывался. Дмитриев явно стремится не только дополнить, но и исправить предшественника. Созданный им образ дружеского литературного кружка существенно отличается от того, что запечатлен в мемуарах Аксакова. Диалог перерастает в скрытую полемику, причем полемика эта ведется, в общем, в одном направлении: автор «Глав из воспоминаний моей жизни» последовательно «ухушает» фигуры бывших друзей, лишает их того обаяния, которым они были наделены в «Литературных и театральные воспоминаниях».

Насколько вескими были основания для такой ревизии? В каких случаях «Главы из воспоминаний» отражают действительные изъяны изображаемой «натурь», а в каких — деформирующую волю портретиста? Чтобы приблизиться к ответу на эти вопросы, попробуем подвергнуть дмитриевское мемуарное полотно посильной критической экспертизе.

В соответствии с порядком изложения, принятым в «Главах из воспоминаний», начать нам придется с самого Сергея Тимофеевича Аксакова (1791—1859). Аксаков был давним приятелем и многолетним корреспондентом Дмитриева, адресатом по меньшей мере четырех его дружеских посланий, литературным советчиком, чьим мнением Дмитриев дорожил. Тем неожиданнее встретить в «Главах из воспоминаний» весьма несимпатичный, почти отталкивающий образ Аксакова, нарисованный с откровенной неприязнью, если не враждебностью. Более того: на протяжении своего повествования Дмитриев возвращается к фигуре Аксакова неоднократно и по разным поводам, дополняя его портрет все новыми непривлекательными чертами.

Следует признать, однако, что этот портрет далек от объективности. Предвзятость мемуариста оказалась обусловлена целым рядом причин. Прежде всего, Дмитриев откровенно завидует Аксакову — завидует его поздней славе (пришедшей как раз в ту пору, когда Дмитриева перестают принимать всерьез), завидует его уменью

¹ Текст их см., например, в изд.: Аксаков С. Т. Собр. соч. М.; Л., 1956. Т. 3. С. 7—148.

находить общий язык с новыми поколениями (свойство, которого сам Дмитриев был начисто лишен), завидует его способности, «не имея никакой власти, делаться, однако, властью и силою» в литературной сфере. Зависть подогревалась обидою, для которой было несколько поводов. Первый — сближение Аксакова с Гоголем (что расценивалось Дмитриевым как «предательство» старых друзей; Гоголя Дмитриев не выносил¹). Второй — постепенное превращение дома Аксаковых в центр славянофильства: славянофильская молодежь относилась к Дмитриеву с высокомерным пренебрежением², и он платил ей взаимностью. Наконец, третий повод имел прямое отношение к поэтической деятельности Дмитриева и потому переживался особенно остро.

В 1855 г. Дмитриев написал оду на воцарение Александра II — неожиданно «либеральную» и, по обстоятельствам времени, смелую. Ода произвела в обществе некоторый фурор и едва не попала на страницы герценовской «Полярной звезды». Ободренный Дмитриев грянул новыми одами, также встреченными не без сочувствия. И лишь Аксаков обих восторгов не разделял, что тщеславным сочинителем было воспринято крайне болезненно. В октябре 1856 г. он отводил душу в письме к А. П. Глинке: «Сергей Тимофеевич Аксаков нашел в моей оде «устаревшую форму, а иногда и фактуру стихов». Может быть, это и правда; но он позабыл, вероятно, что и автору ее шестьдесят лет! Не всякому дано отрастить бороду и оставаться все еще студентом! Это ему только дана такая благодать: всю жизнь возиться, как юноше, и набирать шайку оппозиции»³. И хотя отношения между литераторами до смерти Аксакова оставались достаточно корректными, камень за пазухой Дмитриев затаил.

Этот камень был брошен много лет спустя Дмитриевым-мемуаристом.

Кое-что в натуре Аксакова Дмитриев подметил не без проницательности. Действительно, Аксаков «всегда любил и всегда умел набирать себе партию». Ему явно по вкусу была роль литературного наставника, ценителя и покровителя молодых талантов, и в этой роли он чувствовал себя уверенно и комфортно. Но Дмитриев явно несправедлив, когда все вообще литературные отношения Аксакова объявляет следствием холодного расчета, выверенной тактики, имеющей одну цель — утвердить собственное положение в литературно-театральном мире. Эта концепция не выдерживает критики. Не следует забывать, что о Загоскине (согласно Дмитриеву — «мнимом» друге) Аксаков написал первую (и доньше лучшую) биографическую работу, не просто богатую фактами, но согретую неподдельной человеческой теплотой; что А. И. Писареву (которого, по утверждению мемуариста, Аксаков «хвалил не даром») он посвятил множество трогательных страниц в «Литературных и театральных воспоминаниях». И все это было написано уже после кончины друзей, когда о расчетливой надежде на ответные хвалы говорить не приходилось! Нелишне вспомнить и факты бескорыстной, хлопотной, вовсе не «престижной» помощи молодым авторам и, наконец, нелицеприятные, резкие (и уж скорее «безрассудные», чем тонко рассчитанные) суждения, высказанные в лицо друзьям⁴. В таком контексте уязвимость умозаключений Дмитриева становится особенно очевидной.

Вообще для личности Аксакова мемуарист не смог найти подходящей мерки. Так, не отказывая Аксакову в своеобразном «лукавом уме», Дмитриев стремится представить его человеком достаточно ограниченным, лишенным высоких духовных запросов и серьезных умственных интересов. Но здесь сами оценочные критерии неадекватны объекту. Дмитриев, схоласт и человек «немецкой» закваски, склонен признавать духовную глубину только за метафизически-книжной культурой, непре-

1 Ср. его желчное суждение о Гоголе в письме Аксакову (весна 1853 г.) — В кн.: *Машинский С. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество*. М., 1973. С. 536.

2 Резкие отзывы о М. Дмитриеве см., например, в письмах И. С. Аксакова родителям от 19 марта, 15 июля и 12 августа 1844 г.: *Аксаков И. С. Письма к родным*. 1844—1849. М., 1988. С. 53, 123, 133).

3 *Машинский С. Указ. соч.* С. 556—557.

4 Многочисленные свидетельства такого рода см. хотя бы в цитированной выше монографии С. И. Машинского, хотя и пропитанной верноподданническим «марксистским» духом, но довольно богатой фактическим материалом.

менно «ученой» и непременно «серьезной». Духовность и умственность иного склада, вырастающие из органического быта и непосредственного артистизма натуры, ему совершенно непонятны (Дмитриев и Пушкина обвинит потом в поверхностности ума). За жизнелюбием и внешней «приземленностью» Аксакова он не заметил утонченной психической организации, художнически-«пантеистического» мировосприятия. Не помогло и хорошее знакомство с аксаковской автобиографической прозой (многое приоткрывающей в личности автора): Дмитриев оказался просто не в состоянии прочесть ее под надлежащим углом зрения. И если, скажем, западная ценительница русской литературы Вирджиния Вулф смогла разглядеть в герое аксаковских «Воспоминаний» (и следовательно, в самом Аксакове) черты персонажей Достоевского¹, то Дмитриев из тех же «Воспоминаний» извлекает только одно: что Аксаков учился в гимназии и университете — и ничему не выучился!

В минуту раздражения, затемнившего разум, мемуарист бросает намек на какие-то тайные связи Аксакова с III Отделением. Намек этот, упрятанный в рассказ о неожиданной встрече в аксаковском доме с жандармским генералом Перфильевым, не имеет под собой никакой реальной почвы и должен быть решительно дезавуирован. Перфильев действительно бывал у Аксаковых, но не тайно, а вполне открыто. Он вообще постоянно вращался среди московских литераторов — и явно не из одного только сысжного интереса. Аксаков аттестовал его как «особого почитателя Гоголя»; последний хотя и позволял себе отпускать при генерале рискованные шуточки насчет жандармов, но был заинтересован его мнением о «Мертвых душах»². Сообщение Дмитриева, рассчитанное на эффект сенсации, на деле оборачивается тривиальной инсинуацией.

Запоздалый акт литературной мести Дмитриеву явно не удался: новоявленному литературному Давиду изменила его праща, и загодя приготовленный камень упал, так и не поразив цели.

Михаил Николаевич Загоскин (1789—1852), драматург, а затем знаменитый исторический романист, обрисован Дмитриевым с редкой для него теплотой. Дмитриев по-своему любил Загоскина, горевал о его кончине и даже видел в ней рубеж, ознаменовавший конец целой литературной эпохи. В 1854 г. он посвятил Загоскину особые воспоминания, в свое время так и не увидевшие света и опубликованные лишь недавно³. Соответствующие страницы «Глав из воспоминаний» кое в чем повторяют более ранний мемуарный очерк, а кое в чем дополняют его (более детально описаны бытовые условия жизни Загоскина в начале 1820-х годов). Однако и эти теплые страницы уснащены анекдотическими деталями, которые сами по себе, видимо, вполне достоверны (образ Загоскина как комического простака, наделенного стихийным талантом, — общее место русской мемуаристики) и в то же время призваны подчеркнуть дистанцию между убогим интеллектуальным уровнем прославленного писателя и умственной высотой автора воспоминаний. И конечно, Дмитриев не был бы собою, если бы отказал себе еще в одном маленьком удовольствии — сопоставить фигуры Загоскина и Аксакова. Простодушие и наивность одного особенно эффектно оттеняют лукавство и хитрость другого.

Федор Федорович Кокошкин (1773—1838), драматург, переводчик, театрал, хозяин знаменитых литературно-театральных вечеров, очерчен Дмитриевым сравнительно бледнее прочих фигур (что, вероятно, объясняется достаточно поверхностными отношениями между мемуаристом и его героем). Характеристика Кокошкина, конечно, далеко не восторженна, но в целом вполне благожелательна. Причиной странного благодушия автора «Глав из воспоминаний» послужило, видимо, то

1 «Эти обмороки и экстазы, часто вдохновляемые матерью, не могут не напомнить читателю многие похожие сцены у Достоевского, отмечаемые как неправда. Сдается, в этой «неправде» больше виновата русская натура, чем художник» (*Вулф Вирджиния. Русский школьник.* — Вопросы литературы. 1983. № 11. С. 196).

2 Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 218—219, 228, 231.

3 Вошли в качестве приложений сразу в два издания: *Загоскин М. Н.* Москва и москвичи. М., 1989 (публ. Н. Г. Охотина); *Загоскин М. Н.* Избранное. М., 1989 (публ. О. А. Проскурина).

обстоятельство, что Кокошкин кстати подвернулся ему под перо — как деятель, которого удобно было противопоставить современной «демократической» литературе: мол, даже средний писатель прежних времен был куда выше и лучше нынешних «бездарных писак из задних рядов общества»!

Несколькими страницами ниже Дмитриев, однако, отчасти компенсирует проявленную снисходительность. Он не без злорадства расскажет о том, как судьба заставила комедиографа разыграть комедийную ситуацию в жизни: почитая себя достойным роли «первого любовника» (претензия, особенно забавная при внешнем безобразии и преждевременной дряхлости Кокошкина), тот на деле выступил в незавидной роли обманутого роконосца. Пронизывающие этот рассказ комические штрихи и пикантные подробности, возможно, были порождены стремлением скорректировать (и, как следствие, слегка «подчеркнуть») слишком уж возвышенный образ Кокошкина, нарисованный в мемуарном очерке В. И. Головина — бывшего приятеля Дмитриева и участника кружка Кокошкина — Аксакова¹. Однако в данном случае Дмитриев, судя по всему, изобразил натуру близко к реальности, в чем убеждает сравнение «Глав из воспоминаний» с другими мемуарными источниками².

Один из мемуарных эпизодов, связанный с ролью Кокошкина во внутренней жизни кружка, несомненно, полемически заострен против «Литературных и театральных воспоминаний» Аксакова. Аксаков трактует предоставление больному А. И. Писареву квартиры в доме Кокошкина как акт спасительной помощи и бескорыстной заботы о страдающем друге (вместо прежней сырой комнатки — просторное теплое жилище; вместо житейской неустроенности — отлаженный быт и надлежащий уход)³. Под пером Дмитриева этот великодушный жест превращается в род сводничества, потворствующего губительной чувственности болезненного литератора и в конечном счете ускоряющего его безвременную кончину. Кто из двух мемуаристов прав? Думается, истину следует искать где-то посередине⁴.

Александр Иванович Писарев (1803—1828) — многообещающий драматург, талантливый поэт-сатирик, темпераментный полемист. Он метеором промелькнул на литературном небосклоне и угас, не раскрыв до конца своих творческих возможностей. Его имя долго пребывало в забвении, а историко-литературное значение его деятельности (в частности, как новатора в сфере комедиографии) до сих пор вполне не оценено⁵.

Писареву посвящены наиболее прочувствованные страницы в «Литературных и театральных воспоминаниях» Аксакова (ему же принадлежит и некрология Писарева, помещенная в «Московском вестнике»). Аксаков, бесспорно, любил Писарева — и в этой любви был порою пристрастен: он явно преувеличивал творческий потенциал своего друга («все заставляло ожидать от него комедий аристофановских») ⁶ да, кажется, и его душевные достоинства.

Было бы неудивительно, если бы подобное дружеское пристрастие обнаружилось и в мемуарах Дмитриева. Ведь в свое время Дмитриева и Писарева связывало нечто большее, чем простые приятельские отношения: во всех литературных сражениях 1820-х годов — с Вяземским, Грибоедовым, Ник. Полевым — они выступали как ближайшие союзники. Выступали они, как правило, единым фронтом: читатель знал, что после очередного полемического демарша Дмитриева следует ожидать

1 Головин В. И. Воспоминания о Ф. Ф. Кокошкине.— Репертуар и пантеон. 1843. № 1. С. 105—115.

2 См., напр.: Милуков А. П. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890. С. 1—24.

3 Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 132—134.

4 Обратим, однако, внимание на любопытную деталь. В воспоминаниях Аксакова Кокошкин, расписывая достоинства нового жилья Писарева, говорит между прочим: «Хозяйством им заниматься будет не нужно» (с. 133). Между тем, по сообщению Аксакова, Писарев перебирался к Кокошкину один. Уж не проговорился ли невзначай мемуарист о том, о чем хотел умолчать?..

5 Примечательно, что единственная монография, специально посвященная творчеству Писарева, вышла не у нас, а в Германии. См.: Kempf Gabriele. Aleksandr Ivanovič Pisarev als Dramatiker. Giessen, 1980.

6 Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 405.

выпада Писарева — и наоборот. Не случайно князь Вяземский окрестил Дмитриева и Писарева «журнальными близнецами». Репутация эта благополучно дожила до наших дней.

Однако вместо ожидаемого дружески-идеализированного портрета на страницах «Глав из воспоминаний» появляется мрачный образ небесталанного, но самовлюбленного, избалованного, злобного и завистливого сочинителя. Как видно, отношения между «журнальными близнецами» были далеко не идиллическими. Привычный историко-литературный миф Дмитриевым существенно поколеблен.

Что же определило столь неприязненное отношение мемуариста к собрату? Как и в случае с Аксаковым, здесь можно указать на две основные причины — зависть и обиду. Ощущая (и, кажется, вполне обоснованно) больший поэтический дар Писарева, Дмитриев не мог смириться с тем, что судьба наградила им недостойного человека. А считать Писарева таковым у него были особые основания. Писарев, литературный *enfant terrible*, был неистощим на жестокие насмешки, рискованные розыгрыши и злые шутки. Жертвой одной такой «шутки» пал некогда и Дмитриев.

Вот как это произошло. В конце 1825 г. Дмитриев написал элегию на смерть императора Александра Павловича. Стихотворение имело успех в литературных кругах и даже заставило прослезиться И. И. Дмитриева (вообще человека холодного и не склонного переоценивать поэтических дарований племянника). У автора были все основания рассчитывать на такой же успех среди избранных слушателей, благосклонность которых в немалой степени санкционировала литературную славу. Здесь-то и вступил в игру Писарев. О его роли Дмитриев будет вспоминать с обидой и болью, не угасшими через сорок лет. Но передадим слово мемуаристу.

«Если зависть доказывает достоинство, — пишет Дмитриев, — то я с моими стихами имел этому неприятный опыт. Расскажу и это. Александр Иванович Писарев, которого таланту я отдавал и отдаю ныне, по смерти его, должную справедливость, не имел многих качеств сердца. Он был чрезвычайно хорош со мною, пока ему казалось (что, может быть, и действительно было), что мои стихи уступают его произведениям; но первый успех мой обнаружил его кошачью природу: он выпустил свои когти; он ошарапал меня больно, но неосторожно в отношении к самому себе, потому что решился себя обнаружить. Общество любителей словесности положило сделать особое заседание в память императору Александру. В этом собрании положено было прочесть публично все, что было написано и напечатано на его кончину. Смело могу сказать, что мои стихи блеснули бы перед другими. — Как помешать этому? — Вот как.

Все прежние мои стихи читывались в собраниях Общества Кокоскинным, который читал прекрасно. На этот раз брался читать тоже Кокоскин; у него оспаривал это право С. Т. Аксаков, который тоже был мастер произносить стихи публично и, конечно, захотел бы на этот раз пощеголять своим талантом. Но у всех оспаривал право чтения Писарев. Чтобы убедить меня отдать мою пьесу для публичного чтения, он взялся прочесть ее на пробу в приготовительном собрании — и, надобно сказать, прочитал звучно и с чувством, словом: восхитительно! — Я решился верить мое дитя ему! Но что же вышло?

В публичном заседании Общества, к которому собрались и архиепископ, и генерал-губернатор, и вся знать, и дамы большого света, доходит очередь до моих стихов; я в ожидании. Каково же было мое изумление, когда Писарев вдруг начинает читать их не только разговорным, но даже комическим, почти шутливым тоном. Он не постыдился присутствия многочисленной и избранной публики, лишь бы только уронить одно удавшееся мое произведение! Конечно, все были этим недовольны: иные причли это к неумению читать; другие дивились; но каково же было положение автора! — Я сидел, как на иглах; а прервать было невозможно: и он имел бесстыдство прочесть таким образом до конца всю длинную пьесу! — На другой же день было у нас объяснение. Кокоскин вздумал мирить нас и добродушно защищать его, чтобы позолотить пилулю. Я отвечал, что не сержусь на Писарева; что переменить натуру невозможно, а злость в его натуре; что он не мог уронить совершенно мою пьесу, потому что она напечатана и ее уже читали, а обнаружил этим только свою зависть.

В заключение я примолвил, что за талант Писарева я ручаюсь, а за его душу не дам и гроша! — Тем и кончилось; а Писарев продолжал свое знакомство со мною и ездил ко мне по-прежнему, как будто ничего не бывало между нами!» (1, л. 247—249).

Высвечивая неприглядные стороны личности А. И. Писарева, Дмитриев, очевидно, во многом правдив и достоверен. Во многом, но далеко не во всем. Так, судя по сохранившейся переписке, отношения между Писаревым и Загоскиным имели куда более теплый характер, чем то можно предположить по «Главам из воспоминаний». С большим пиететом и симпатией отзывался о Писареве В. И. Головин, а М. С. Щепкин, видевший в Писареве друга, перенес его кончину как тяжелый удар¹. Наконец, трудно поверить в то, что какому-то ничтожному завистнику с порочной душою мог хранить многолетнюю посмертную верность Аксаков: уж его-то судьба дарила дружбою со многими выдающимися людьми, и ему было с кем сравнивать! Предвзятый взор Дмитриева в данном случае остро видит лишь темные тона.

Но у отношения Дмитриева к Писареву есть и еще один любопытный психологический нюанс. Практически все описанные мемуаристом пороки Писарева — от самых общих (злобность, завистливость, бешеное самолюбие и т. п.) до самых конкретных (ненависть и литературная ревность к славе Вяземского, Грибоедова и Пушкина) — могут быть без каких-либо изменений переадресованы... самому автору «Глав из воспоминаний». Отчасти это разительное совпадение можно объяснить действительным сходством натур «друзей-врагов». Характерно, однако, что в мемуарах Дмитриев обходит полным молчанием свои выступления против Грибоедова в 1825 г. и свои мелочные придирки к Пушкину в 1828-м (на эти придирки Пушкин откликнулся издевательски-почтительной антикритикой). Злобная зависть к великим всецело передается Писареву, который, таким образом, не просто наделяется чертами мемуариста, но и получает все его грехи — и подвергается за них суровому осуждению... Здесь мы подошли к черте, за которой компетенция историка литературы заканчивается и открывается простор для построений психоаналитика.

Николай Филиппович Павлов (1803—1864), впоследствии прославленный прозаик, известный публицист и издатель, в мемуарах Дмитриева изображен юношей, только еще вступающим на литературное поприще. Сведения о молодости Павлова чрезвычайно скудны (впоследствии он тщательно скрывал их, тяготясь известного рода комплексом социальной неполноценности)². В силу этой причины даже немногие факты, сообщенные Дмитриевым, представляют безусловный интерес. Из рассказа мемуариста, в частности, следует, что уже в молодые годы Павлов вырабатывает особый стиль социального поведения, строящийся на тщательном изживании собственного «плебейства». Юношеская «светскость» — субстрат его позднейшего «аристократизма», вызывавшего недоумение (а порою и насмешки) современников. Заметим, что диалектика любви-ненависти в отношении Павлова к дворянской культуре (столь пронизательно вскрытая Пушкиным в рецензии на «Три повести») оказывается выше понимания мемуариста.

Наконец, воспоминания Дмитриева привлекают внимание читателя к периферийному (но весьма колоритному) участнику кружка Кокоскина — Аксакова — Матвею Михайловичу Карниолину-Пинскому (1796—1866). Выпускник Главного педагогического института в Петербурге, сначала скромный учитель симбирской гимназии, затем не чуждый словесности московский чиновник, он к концу жизни делается богачом, тайным советником и сенатором, венчая свою карьеру участием в суде над Чернышевским³. Дмитриев рисует начало этой блестящей карьеры, мобилизуя все ресурсы своего злоязычия. В изображении мемуариста Карниолин-Пинский оказывается настоящим героем авантюрного романа, прожженным цини-

1 См.: Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. М., 1966. С. 119.

2 Полнее всего молодые годы Павлова освещены в кн.: Вильчинский В. П. Николай Филиппович Павлов: Жизнь и творчество. Л., 1970.

3 Карниолину-Пинскому посвящена специальная брошюра, рисующая его жизнь и деятельность в тонах, близких к апологетическим. Понятно, что в ней больше недомолвок и умолчаний, чем фактического материала. См.: Аксенов М. В. Матвей Михайлович Карниолин-Пинский (1796—1866). Смоленск, 1910.

ком, способным на любую низость. Похоже, рассказ Дмитриева, при всех своих экстравагантных подробностях, вполне достоверен: имеющиеся в нашем распоряжении немногочисленные факты (например, касающиеся роли Пинского в бракоразводном процессе) вполне согласуются с тем портретом, который нарисован в «Главах из воспоминаний».

Такова созданная мемуаристом портретная галерея лиц, составлявших некогда кружок Аксакова — Кокошкина. Все эти портреты не лишены специфической выразительности, но далеко не все выполнены по законам бесстрастного академизма: иные из них сбиваются на дружеский шарж, иные — на злую карикатуру.

Второй тематический узел мемуарного повествования — рассказ о полемике между Дмитриевым и П. А. Вяземским вокруг проблем романтизма и о событиях, сопутствовавших этому примечательному спору¹. Соответствующие страницы «Главы из воспоминаний» представляют первостепенный исторический интерес, ибо сама полемика, о которой ведется здесь речь, стала этапным событием в истории русской литературы. Не разрешив вопросов романтизма, она в то же время способствовала эстетическому самоопределению отечественной словесности и, в известном смысле, наметила пути для ее дальнейшего развития².

До последнего времени ход и содержание полемики 1824 г. оценивались, условно говоря, «с позиции Вяземского», что, учитывая устоявшуюся репутацию спорщиков (один — «прогрессивный писатель», другой — «реакционер» и «старовер»), следует признать вполне закономерным. Мемуары Дмитриева дают возможность внимательнее прислушаться к другой спорящей стороне.

Излагая содержание спора и суть своих литературных разногласий с Вяземским, Дмитриев сообщает немало интересных фактов, ускользнувших от внимания историков литературы. Теперь традиционные представления о полемике 1824 г., сами границы ее должны быть существенно уточнены. При изучении спора между двумя основными оппонентами нельзя будет обойтись без статьи Дмитриева «Отрывок из кодекса знаменитости» и статьи Писарева «Нечто о словах» — связь их с общим ходом дискуссии мемуарист обстоятельно объяснил. Благодаря Дмитриеву раскрывается и авторство последней статьи — как и статьи Карниолина-Пинского «Мое первое и последнее слово» (обе они появились в печати под псевдонимами, не зафиксированными в известном «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова). Существенным оказывается и свидетельство мемуариста о том, что именно полемика между Вяземским и Дмитриевым вызвала на свет комедию В. И. Головина «Писатели между собою» (представлена в 1826 г., опубликована лишь в 1827-м). Тем самым получает объяснение отклик на эту весьма посредственную пьесу со стороны Вяземского³: последний явно уловил полемический замысел комедии и, очевидно, узнал себя в памфлетной фигуре Лезвинского.

Важен во многих отношениях рассказ о «партизанских действиях», сопровождавших журнальную войну, т. е. об эпиграмматической перепалке между Дмитриевым и Писаревым, с одной стороны, и Вяземским с Грибоедовым — с другой. Рассказ об этих баталиях и их последствиях (в частности, о размолвке между М. Дмитриевым и его знаменитым дядей) содержится в рукописных заметках М. Н. Лонгинова, частично опубликованных В. Н. Орловым⁴. Обычно в записях Лонгинова усматри-

1 Между собственно «литературными» частями мемуаров вкраплена своеобразная интермедия — панорама знакомых автору просвещенных московских семейств. Эти страницы содержат немало ценного материала для изучения культурной почвы, питавшей литературу 1820-х годов. Некоторые наблюдения мемуариста (например, тонкий анализ светского речевого этикета) отличаются несомненной культурологической пронизательностью.

2 Краткий, но содержательный анализ полемики см. в кн.: *Мордовченко И. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 201—207.

3 Московский телеграф. 1827. № 16. Отд. 2. С. 343—351.

4 Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX-го века. Сост. В. Орлов. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 185.

вали фиксацию каких-то литературных преданий, неясных по происхождению и потому сомнительных. Теперь становится ясно, что первоисточником лонгиновского рассказа послужили мемуары Дмитриева: Лонгинов местами повторяет их дословно. А вот обстоятельства примирения Дмитриева с дядей, как и все, что касается создания и постановки дмитриевского «пролога» «Торжество муз», делаются достоянием читателя впервые.

Рассказ Дмитриева о полемике с Вяземским ценен еще и тем, что бросает свет на некоторые темные эпизоды в развитии русской эстетической мысли. Если противники после первых журнальных выступлений немедленно записали Дмитриева в «классики», то сам он в своих мемуарах — думается, вполне резонно, — подчеркивает, что одной из побудительных причин его выступлений были поиски положительной основы для словесности¹. Эти поиски привели его в конечном итоге к штудированию философских трудов Шеллинга и Окена, сблизили затем с кружком «Московского вестника» и определили тональность творчества конца 1820 — 1830-х годов. Ранние литературно-полемические статьи Дмитриева оказались, таким образом, неким мостиком между «постклассицистическими» теориями А. Ф. Мерзлякова (своего пансионского и университетского учителя Дмитриев высоко ценил и воспринял от него вкус к систематике и универсализму) и позднейшими эстетическими построениями русских шеллингианцев.

Правда, Дмитриев и в повествовании о своем пути к шеллингианству, по обыкновению, тенденциозно деформирует реальные обстоятельства. Если верить «Главам из воспоминаний», он шел к философскому осмыслению литературы в гордом одиночестве, не имея предшественников и не находя никакого отклика в окружающей его среде, поглощенной картами, спектаклями и прочей житейской суетой. Иначе говоря, Дмитриев как бы воспарял к метафизическим небесам под аккомпанемент водевильных куплетов Писарева! Образ одинокого мудреца, конечно, не лишен скорбного величия, но в действительности все обстоит несколько иначе. Сфера интеллектуально-творческого общения Дмитриева в ту пору вовсе не ограничивалась кружком Аксакова — Кокошкина. С начала 1820-х годов Дмитриев — один из участников литературного общества С. Е. Раича, питомника будущих Любомудров². На вечерах в доме Раича собиралась философски ориентированная молодежь — С. П. Шевырев, М. П. Погодин, В. Ф. Одоевский, Иван и Петр Киреевские, В. П. Титов, А. Н. Муравьев и другие. И хотя, по словам современника, «тут изящная словесность стояла на первом плане; философия, история и другие науки только украдкой, от времени до времени осмеливались подавать свой голос»³, — несмотря на это, новейшая философия проникала и в скромную квартиру Раича. Именно на заседании раичевского общества 12 апреля 1823 г. молодой В. Ф. Одоевский впервые прочел свой нашумевший перевод «первой главы из Океновой натуральной философии, о значении нуля, в котором упоковаются плюс и минус»⁴. На этом чтении Дмитриев, еще не вернувшийся из Симбирска в Москву, лично не присутствовал, однако общая философическая атмосфера, которой жили молодые участники кружка, конечно, не могла скрыться от его внимания.

Почему же мемуарист обошел эти собрания (как и возникавшие на них философские дебаты) молчанием? Да потому, что в таком случае ему пришлось бы отказаться от претензий на роль чуть ли не первого русского писателя-шеллингианца и признать эту роль за другими, в частности за Одоевским, к которому он питал

1 Разумеется, нельзя сбрасывать со счета и другой причины (для Дмитриева, увы, обычной) — зависти. При всем старании мемуарист не смог скрыть этого чувства: пассаж о «легко доставшейся славе» Вяземского весьма красноречив.

2 См.: *Дмитриев М. А.* Воспоминание о С. Е. Раиче. М., 1857. С. 6; *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 7; *Раич С. Е.* Автобиография. — Русский библиофил. 1913. № 8. С. 28 и др. (перечисляем лишь те мемуары, которые подтверждают активное участие Дмитриева в собраниях кружка).

3 *Кошелев А. И.* Записки. Берлин. 1884. С. 11.

4 *Погодин М. П.* Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском. — В кн.: В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М., 1869. С. 49.

длительную и устойчивую неприязнь. Еще в 1825 г. в полемике вокруг «Горя от ума» Одоевский выступил против Дмитриева с чрезвычайно резкой и язвительной статьей¹. Дмитриев откликнулся на нее эпиграммой:

В нем страстная к учению охота,
От схоластических избавившись ходуль,
Он в Шеллинге открыл, что Бог есть нуль,
А Грибоедов что-то!²

Текст этой эпиграммы убеждает, по крайней мере, в трех вещах: во-первых, что статья Одоевского больно задела Дмитриева; во-вторых, что автор знал о выступлении Одоевского сopusом «О значении нуля», и в-третьих, что самому Дмитриеву в 1825 г. немецкая метафизика была еще явно не по плечу.

Нетрудно заметить, что в «Главах из воспоминаний» историческая перспектива оказывается смещена: философские штудии, захватившие Дмитриева в конце 1820-х годов, будут сдвинуты к середине десятилетия; «открытия», во многом упрежденные московской молодежью, предстанут как сугубо оригинальные и пионерские; Одоевский же вообще не удостоится сколько-нибудь подробной характеристики и лишь в сноске на полях рукописи будет причтен — наряду с третьестепенным литератором — к числу «умствующих неучей!» Так — задним числом — Дмитриев самоутверждался в истории русской культуры и так — тоже задним числом — мстил литературным обидчикам.

Что же способно привлечь читателя в «злых» воспоминаниях Дмитриева?

Прежде всего, в них, несмотря на известную однобокость, все же очень много ценного и достоверного исторического материала. В первую очередь это касается всевозможных подробностей, анекдотических деталей, литературно-бытовых коллизий — здесь Дмитриев чувствует себя в своей стихии и обычно очень точен. Излишне напоминать, насколько эта «эмпирика» важна для воссоздания живого колорита исторической эпохи.

Сама тенденциозность Дмитриева в ряде случаев корректирует тенденциозность иного рода, также хорошо знакомую русской мемуаристике, — тенденциозность, идеализирующую и сглаживающую острые углы. Так что и «злые» мемуары парадоксальным образом способствуют созданию более «объемной» и более объективной картины историко-культурного процесса.

Наконец, нельзя не признать за «Главами из воспоминаний» и бесспорных литературных достоинств. Хотя Дмитриев уступает тому же Вигелю в живости и занимательности изложения, хотя большая жанровая форма ему не вполне подвластна (и повествование порою распадается на фрагменты, слабо связанные между собою), однако нередко мемуарист поднимается до высот литературно изысканного злословия; тогда его характеристики делаются разяще-отточенными и приобретают свойства мастерски написанного памфлета.

1 См.: А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 28—36.

2 Эпиграмма и сатира. Т. I. С. 433.

ГЛАВЫ ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МОЕЙ ЖИЗНИ

Глава 10

Московские литераторы. Театр. Знакомые дома.

Литературная ссора с князем Вяземским

В доме Долгоруковых я познакомился с некоторыми московскими писателями или любителями литературы, о которых не упомянул прежде: с Аксаковым (который не был с ними знаком, как мы, а только играл у них на театре), Загоскиным и Кokoшкиным; около того же времени, то есть тоже до моей женитьбы, познакомился и с другими, которые были моложе меня и только что начинали упражняться в литературе: с Писаревым и Павловым. Все они бывали у меня часто, еще тогда, когда я жил в флигеле у Голохвастова, по возвращении же моем в Москву, в конце 1823 года и в следующих годах, я сблизился с ними еще более. И потому нахожу приличным говорить о них теперь, когда, лишенный семейной жизни, я более прежнего предан литературе. Скажу о них о каждом особо¹.

Аксаков, Сергей Тимофеевич, был тогда более известен по своему сценическому таланту, который действительно, и по природной способности к сцене, и по искусству, был на замечательной степени совершенства: он родился быть актером и изучил сцену, как артист. Но в литературе он был тогда не только мало известен, но даже в пренебрежении, кроме некоторого внимания в кружке приятелей. Его перевод Лагарпова «Филокетта» был известен только по приговору Греча, который в библиографии «Сына Отечества», вместо всякого суждения, поставил под его заглавием полустиише Вольтера: *Philoctete, est-ce vous?*² Еще между нами был он известен довольно топорным переводом Десятой Сатиры Буало «На женщин»³, которую, по тогдашнему обычаю, он отчасти переделал на так называемые русские нравы. А переделка была такова, что он даже включил в нее свадебный контракт, которого у нас не бывает; да и контракт этот пишет у него нотариус вместе с подьячим из палаты: и эта гиль в нравах и судопроизводстве никому не бросалась в глаза! — Несмотря на это он имел, в отношении к литературе, и тогда большое достоинство; именно: строгий вкус и чрезвычайную верность в оценке литературных произведений. Стихотворение или драматическая пьеса, прошедшие через его строгую цензуру, могли быть уверены или в своем достоинстве, или в вернейшем указании всех недостатков. В этих изустных критиках он обнимал и целое произведение, и все его подробности до малейших оттенков, и в худом и в хорошем. Это достоинство, вместе с тем, что он был человек уже семейный, и вместе с его приветливостью, делали, что он был центром тогдашних наших литературных сходок, между нами, молодыми еще людьми и почти бездомовными. Действительно, Писарев и Павлов были тогда почти мальчиками и не имели своего угла; я хотя был и старше их, но все-таки гораздо моложе Аксакова, и хотя жил в особом наемном доме, но один, без семейства; а Кokoшкин, всех нас, и Аксакова, гораздо старше, хотя имел огромный каменный дом, но был вдовец и жил с старухой своею сестрою. У него бывали большие обеды; но кроме их его нельзя было застать дома. Один Аксаков был человек домовитый. Хотя все его семейство состояло тогда в жене и маленьком сыне, Константине, но его всегда можно было застать дома, и потому он был верным нашим прибежищем, где всегда нам можно было встретиться друг с другом.

* Вы ль это, Филокетт? (фр.).

Он жил тогда под Новинским, против весов, во флигеле г<оспо>жи Несвицкой. Его небольшая угольная гостиная оглашалась всякий вечер чтением новых стихов, разговорами и спорами о литературе, и об одной литературе! — Он не был еще заклЯтым Славенофилом, не составлял еще вокруг себя партии людей исключительных и ненавистных к чужим мнениям и не был еще знаменем, под которое выросший сын его Константин стал собирать шайку либералов и преобразователей, от крика которых тряслЯсь стены и которые не пускали в свой круг ни одного здравомыслящего, умеренного и неединомысленного с ними человека. Да и Сергей Тимофеевич, не прославленный еще как друг людей, хотя и говорил громко, по силе своего органа, но еще не горланил и не почитал себя светилом народности. Об этом будет сказано в своем месте⁴.

Загоскин, Михаила Николаевич, был и тогда уже (1820—1823) известен своими комедиями; но романов он еще не писал. По одной из его комедий его прозвали *добрый малый*⁵; и действительно, он был очень добродушен. Ума в нем большого не было и просветления тоже, в литературе он был недалек; но его непритворная веселость и в комедиях, и в обращении, особенно его простодушие, делали его очень добрым и приятным товарищем. Ему везде были рады; иногда над ним и посмеивались; но он или не замечал этого, или отшучивался и никогда не сердился, разве когда согласятся нарочно рассердить его: тогда он был очень забавен. На это был Аксаков особенно мастер! Он — с своим лукавством русской простоты — так умел выставить неподдельную простоту Загоскина, что он на одном часу и горячился, и утихал, и сердился, и дружилЯ, и все вокруг хохотали: это были настоящие комические сцены.

Загоскин не учился ничему, кроме русской грамоты. По-французски выучился он уже в зрелом возрасте и избрал престранную методу; а именно: он выучил наизусть весь французский словарь Татищева, и во всю жизнь не догадался, что надобно поучиться грамматике. И потому не было, я думаю, слова, которого бы он не знал; а говорил по-французски уморительно смешно. Притом же путался и в роде слов; говорил: *un femme* и *le maison*⁶. Но перечитал и на русском и на французском языке множество книг: романов, комедий, трагедий и путешествий. Глубже этого чтения он не опускался и по большей части почитал вздором все, чего не понимает. Но при его терпении и памяти все прочитанное принесло ему пользу. Одну «Историю о странствиях вообще» в русском переводе⁷ перечитал он несколько раз и заимствовал из нее много сведений о всех частях света и народах, в них обитающих.

Как пример его терпения можно указать на то, что, не имея аттестата, по указу 1809 года, и долго оставаясь титулярным советником, он решился держать экзамен в ассесоры⁸ и для этого принялся учить наизусть статистику и еще что требовалось, и выдолбил все это на память, хотя и не получил надлежащего сведения в тех науках. Как он умел при этом процессе пустить в ход одну память, без методы, без системы, без применения к мыслящей способности, это просто психологическая задача; да и сам он был психологическою задачей.

Пока он не разбогател от своих романов, он был очень беден и, будучи женат на побочной дочери Дмитрия Александровича Новосильцева, жил у него в доме, в мезонине, где кабинет его был за перегородкой, с одним окном и составлял какой-то узкий коридорчик. В нем был у окна письменный стол, занимавший почти всю ширину кабинета, у противоположной короткой стены диван; и несколько стульев. Но и тогда была уже у него хотя и небольшая, но достаточная библиотека, составленная из русских авторов и из французских маленьких и дешевых стереотипных изданий их классиков; между тем как у Аксакова, ни в это время, ни после, никогда не было ни одной книжки. Я думаю, право, одни наши русские

* Женщина, дом (*искаж. фр.*).

литераторы могут пробавляться только тем, что попадет под руку! — Загоскин нигде и ничему не учился; а Аксаков, это известно из его Воспоминаний, был и в гимназии и в Казанском университете, и ничему не выучился! — И оба были писателями и заслужили справедливую славу! — Чудеса, которые, опять скажу, только и бывают на Руси! — Загоскин был просвещеннее Аксакова; но — вот что значит ум! — Аксаков казался имеющим более его литературных сведений! — Он имел искусство обходить в беседе все, чего не знает, и держать разговор на знакомой почве; между тем как Загоскин вляпается, бывало, и в прения о философии и рассмешит всех или своим невежеством, или карикатурным презрением к науке! — Но Загоскина любили за то, что он был весь наружи; а Аксаков был себе на уме, лукав, льстив, скрытен и заочно не таков, каким казался в глаза. Аксаков, однако, почитался у молодежи и у актеров знатоком в литературе, а Загоскин, хоть и писатель, только аматером.

Чтобы не прерывать рассказа, скажу, что Загоскин вдруг разбогател после своего первого романа «Юрий Милославский» (1829) и второго, «Рославлев». Первый действительно удивил всех. Я помню, что на одном чтении нескольких глав из не напечатанного еще «Юрия Милославского» все восхищались и хвалили автора; а одна дама сказала ему с восторгом откровенно: «Мы, Михайла Николаевич, не ожидали от вас этого!» — «Право? — отвечал добродушный Загоскин. — Я и сам не ожидал!» — Но забавно то, что Загоскин был давно уже в славе, и в большой славе, как тещь его Новосильцев, человек умный, надменный и смотревший на Загоскина свысока, никак не хотел верить его громкой известности; и Загоскин обижался этим, как ребенок!

Однако наконец нельзя было не поверить: Загоскин купил большой и прекрасный дом, большую и прекрасную дачу в парке³, завел хороший экипаж и верховую лошадь: и все это, как говорили, улыбаясь, скептики, нашл своим умом! Наконец он переехал от Новосильцева в свой собственный дом и в первый раз в жизни зажил баринном.

Кабинет у него был уже огромный, превращенный из залы; библиотека увеличилась тоже до больших размеров и наполнилась даже очень дорогими изданиями. Конечно, это должно было быть ему очень приятно, потому что все это он нашл своими трудами, своими сочинениями. Он и тут не поднимал носа, но сделался как-то самоувереннее и величавее!

Надобно сказать еще в похвалу Загоскина, что он был человек очень религиозный. Религиозность его состояла более в чувстве; а это самое лучшее. Но нельзя сказать, чтобы он не вдавался иногда, по-своему, и в исследование представляющихся в ней вопросов: ум его был недостаточно силен для их разрешения, образованность также не была достаточна, и потому он иногда подвергался почти мучительному состоянию духа, желая проникнуть в тайны христианства, а еще больше в тайны духовного мира. Иногда это доходило даже до смешного. Однажды я замечал в продолжение нескольких дней, что он против своего обыкновения невесел. На вопрос мой он отвечал: «Грустно, братец!» — «Отчего же грустно?» — «Да есть отчего: все думаю, что такое в нас душа? У всех ли она одинакая, или у всех разные? Ежели разные, то за что же иному дана умная и добрая, а другому глупая или злая? А если у всех одинакая и все зависит от грубости или нежности мозга и других органов; то хорошо, как ее посадят в светлую голову, как, например, у нас с тобой: ей там и светло и просторно! А то посадят ее в какую-нибудь, где ей и темно и тесно; да она же и отвечай! Грустно, братец!» Оно смешно; но доказывает, что его занимали и даже мучили метафизические и религиозные вопросы первой важности! — Ему разрешишь, бывало, как-нибудь полегче, хоть и не совсем удовлетворительно; и он после этого успокоится! Аксаков, при всем своем уме, был человек другого рода: он был совершенно чужд миру духовному, не любил

этих предметов и не ломал головы над вопросами высшего разряда! Для него были гораздо существеннее карты; а самый высший интерес составляла для него постановка на сцену какой-нибудь комедии!

Федор Федорович Кокошкин был гораздо старше даже и Аксакова. Было время, когда он был если не в славе, то в большой известности. Он был человек богатый; женат на дочери Ивана Петровича Архарова¹⁰, почти вельможи, принадлежал, до французов, к светскому кругу, был коротко знаком с тогдашними литераторами, особенно с Мерзляковым, и сам был не последним писателем. Главную известность его в литературе, уже после 1812-го года, составил перевод в стихах Мольерова «Мизантропа»; и этот перевод — ныне сказали бы: недурен, а может быть, и дурен — но тогда был действительно хорош: это был литературный подвиг!¹¹ Конечно, время на время не приходит, однако странно, когда подумаешь: в то время действительно были таланты первой степени, например: Дмитриев, Жуковский, Батюшков и другие; а всякий труд в литературе, всякое дарование имело цену! А теперь, при совершенной скудости талантов, при нищенской бедности нашей литературы, при полном отсутствии основательных в ней сведений, ничем, никаким трудом, никаким дарованием, не заслужить похвалы и известности. Никто ничего не читает; а литературные судьи наши, обор и поддонки литературы, не дают цены ничему: все у них мало и ничтожно; подавай Шекспиров, подавай гениев! «Милостивые государи! — сказал бы я им, — да вы-то сами что такое? Да если б, на беду вашу, были теперь у нас не то что гении, а хоть прежние таланты, вы бы и пикнуть не смели!» Презренное время и презренная литература, когда все в пренебрежении и возвышают голос одни бездарные писаки, из задних рядов общества, потому что в передние их не пускают!

Итак, Кокошкин был известен переводом «Мизантропа» и некоторыми стихотворениями; кроме того, он имел большую сценическую славу как превосходный актер; еще был известен как искусный тец и декламатор. Его чтение, правда немножко напыщенное, было, однако, при его громком и гармоническом голосе, при его искусных инфлексиях, превосходно и могло дать цену даже и посредственному произведению поэзии. О сценическом его таланте нечего и говорить: он изучил сцену, как знаток; изучал роль, как художник, и был на сцене свободен, как дома. Одно только надобно заметить, что он и до природы доходил посредством искусства. Но орган его был таков, что даже речь, сказанная шепотом, была слышна внятно. Эти достоинства: талант литературный, сценический и прекрасное чтение, вместе с богатством и принадлежностью к хорошему кругу, давали ему большую известность и некоторый вес в обществе.

Он имел большой каменный дом на углу Воздвиженки, против Бориса и Глеба. В то время, как я с ним познакомился, он был уже вдов и жил вместе с своею сестрою, пожилою девицею Аграфеной Федоровной. Он часто бывал у Аксакова; бывал и у меня, еще тогда, как я жил на Тверском бульваре, во флигеле у Голохвастова, то есть еще до моей женитьбы. Сколько приятных летних вечеров провел я там на большом квадратном балконе в обществе Кокошкина, Аксакова, Загоскина и других, и предметом наших разговоров, суждений, иногда и споров была литература, одна литература, которая была тогда еще в уважении и считалась не пустою игрушкой, а делом!

Александр Иванович Писарев был всех нас гораздо моложе: он около этого времени (1820) только что вышел из Университетского пансиона, где был из числа первых воспитанников¹². Но в то время пансион не имел уже тех прав на славу, как во времена Жуковского. даже, если не ошибаюсь, не мог сравниться и с нашим временем. Самые лучшие его воспитанники были уже не с основательными, хотя и немногими, знаниями юноши, а выходили какими-то заносчивыми детьми. Много способствовал этому

бывший в нем инспектором Иван Иванович Давыдов¹³. Сам он был человек с большими сведениями в языках и науках: он знал языки греческий и латинский и многие из новейших; присвоил себе почти весь круг наук, от грамматики до высшей философии; но при всем этом был человек неосновательный, любивший наружный блеск и, так сказать, хватать верхушки, переходя и в философии от убеждения к убеждению. Это было тем страннее при его положительных и довольно глубоких знаниях. Это доказывают и его пустая пробная лекция, и его книжка, содержащая историю философии, в которой пропущена безделица: вся история Гностицизма и Александрийская школа¹⁴. Я тогда говорил ему об этом. Из его слов я узнал, что тогда эти две школы он не почитал еще важными, а убедился после. Но дело в том, что он следовал в своей книжке истории Дежерандо, которой было тогда выдано еще только первые четыре тома, в которых он не дошел до времени этих двух систем. Я помню, когда появился курс философии Кузенья, Давыдов пристрастился к эклектизму, как будто увидел новый свет¹⁵. Я, при моем небольшом знании философии, удивлялся этому и говорил ему, что эклектизм в философии есть ложь, и доказывал это тем, что всякая система философии держится своим принципом и есть не что иное, как вывод из этого принципа; а система, которая выбирает из разных, не может сама быть системой философии, потому что должна состоять из различных принципов. Его ничто не убеждало! Во время Писарева, а особливо следовавшим после него воспитанником, Давыдов, вместо положительных сведений, набил голову философией Шеллинга и многих почти свел с ума, а всех вообще сделал умствующими неучами*. Писарев, по своему живому и острому уму, ускользнул от этой Сциллы и Харибды, но и он имел чрезвычайно мало сведений: все они ограничивались русской и французской литературой; немощно, как и в наше время, знал он по-латыни и ни слова не знал по-немецки! А между тем время уже подвинулось далеко вперед; знаний 1812 года и годов, за ним вскоре следовавших, было уже недостаточно. Мы почувствовали это еще в университете и пустились догонять время; а Писарев, не бывший в университете и выпущенный десятым классом прямо из пансиона, лишился этим средств себя усовершенствовать¹⁷.

Но талант его к стихотворству обнаружился рано и достиг скоро некоторой силы. Главное дарование имел он к лирической поэзии и к сатире; но склонность повлекла его к театру. Я вижу доказательство этому в его прекрасных стихотворениях «Элегия на берегах Дона», «Бедринское озеро» и «Марий на развалинах Карфагена»¹⁸. А в драматическом роде хотя он писал много, но не написал ничего особенного. Его комедии: «Поездка в Кронштадт» — есть переделка французской, «Voyage à Diépre», его «Лукавин» — подражание Шеридановой «Школе злословия», которую он переделал по переводу И. М. Муравьева-Апостола¹⁹; все его водвили — переделаны из французских. В них его собственное — только куплеты, которые чрезвычайно остры и даже злы: это последнее, вместе с двумя посланиями, свидетельствует неоспоримо о его сатирическом даровании²⁰. Но Писарев любил чрезвычайно славу и принимал за нее восторженные похвалы Аксакова и актеров; ему нужны были и деньги, по его бедности, а за водвили брал он с бенефициантов по двести рублей ассигнациями. Эти две причины держали его на драматическом поприще; а на водвилях истратил он и талант, и молодые силы — из денежной необходимости!

В доказательство необыкновенных дарований Писарева скажу следующее. Я говорил уже, что он совсем не знал по-немецки. Слыша от меня о Шиллере, он попросил меня однажды перевести ему на словах стихотворение его «Das Siegesfest»; я должен был перевести его и протолковать ему два раза сряду. На другой же день он принес мне на лоскутках прекрасный перевод этих стихов, под названием: «Торжество Победителей», который

* На полях, напротив слов «и многих почти свел с ума, а всех вообще сделал умствующими неучами», находится помета: Виктор Степанович? Чурикова, князя Одоевского¹⁶.

был несколько раз напечатан²¹. Он, пришедши от меня домой, принялся отыскивать в словаре все немецкие слова стихотворения и составил смысл по памяти моего перевода на словах. Он от природы получил большие дарования, которые истратил на мелочи; а память его была нечто изумительное. Он никогда ничего не забывал, а если в своих театральные пьесах вычеркивал целое явление или переносил его на другое место, это так врезывалось в его память, как будто было перестановлено на бумаге. Его захвалили, избаловали похвалами и погубили даровитую природу!

Надобно сказать по правде, что кто ни попадался под руководство Аксакова с его широким горлом, кого он ни начнет, бывало, превозносить и прославлять, тот непременно свихнется! Это случилось и с Писаревым! Его превознесла эта компания Аксакова и Кокоскина, вместе с актерами, и прославила в своем кружке как гениального остроумца, как поддержку Московского театра; и Писарев, и без того гордый своим талантом, возмечтал, что ему нет равных ни по остроумию, ни по таланту драматическому. Годы проходили; а он оставался на водвилых и забавных куплетах: ему некогда было очнуться от курений славы! Что же заставляло так баловать его и без того безмерное самолюбие? Аксаков хвалил не даром: Писарев и сам превозносил его как первого знатока литературы и театра, как Мецената и как самого простодушного русского человека; таким образом, мало-помалу, с помощью актеров, составила целая партия приверженцев, и Аксаков стоял на каком-то пьедестале. Не имея никаких прав и служебной силы по театру, наконец, когда Кокоскин сделался директором²², Аксаков совершенно завладел им, раздавал славу актерам и определял достоинство пьес. Он всегда любил и всегда умел набирать себе партию и, не имея никакой власти, делаться, однако, властью и силою. Это все вместе было сцеплением пружин, которыми действовал Аксаков. А Кокоскин превозносил Писарева в полной простодушной уверенности, что это будущий великий драматический писатель! Один Загоскин, по простоте души своей, видел в нем талант, но видел и пустоту его направления, и давал ему ни более ни менее как настоящую цену! За то он и не избегал едких насмешек Писарева! Вот пример.

Загоскин очень поздно начал писать стихами и всегда ошибался в мере. Слух его не докладывал ему никак о количестве стоп; и потому сначала считал он их по пальцам, а потом нашел средство удобнее: он клал лист белой бумаги и на нем означал стопы числом черточек. Если ошибался в счете, и стих выходил, по большей части, семистопный. Однажды Писарев, застав его за этим трудом, подвернулся к нему и протянул руку со счетами. «На что это?» — спросил Загоскин. «По косточкам легче считать стопы!» — отвечал Писарев.

В другой раз он говорил, что хочет собрать знакомых литераторов, чтобы предложить им вопрос: «Круглый ли дурак Загоскин или просто дурак?» И Аксаков хотел над подобными выходками и ободрял их, считаясь, однако, другом Загоскина, потому что у него слова: *друг* и *приятель* были одно и то же и оба ничего не значили; кто с ним поведется, тот и друг!

Писарев был от природы зол и завистлив. Он ненавидел Грибоедова и князя Вяземского: первого за то, что превозносили его рукописную комедию «Горе от ума»; а второго за то, что превозносили его остроумие, а он никому не хотел уступить в этой способности ума и, уверенный в том восклицаниями Аксакова, почитал себя первым остроумцем. Пушкина он терпеть не мог и не хвалил ни одного из его произведений, ни одного стиха не находил хорошим, с той задней мыслию, что он мешает его славе! Когда вышла первая глава «Онегина», мы все восхищались этою новостью, этою простотою сюжета, в котором Пушкин нашел столько живых картин в изображении самых мелочей светской жизни, не говоря уже о красоте стихов. Писарев находил сюжет пошлым, а начало поэмы о болезни дяди

почти преступным; стихи находил он не более как болтовней! Даже и меценаты его Кокошкин и Аксаков уже спорили против Писарева; но зависть была сильнее убеждений: он сердился, бледнел и оставался при своем.

Скажу уж заодно всю судьбу его. Когда Кокошкина сделали директором Московского театра (о чем будет ниже), он приютил Писарева в какой-то неважной должности, для того только, чтобы давать ему жалованье. Здесь Писарев бывал всякое утро на репетициях и всякий вечер за кулисами, совершенно погрузился в этот обольстительный для страстей Пандемониум. Он влезся, так сказать, в актерские нравы, оставил порядочное общество и вошел в связь с молоденькой и хорошенькой актрисой Леночкой Ивановой; Кокошкин, снисходительный театральный благодетель, позволил ему из крошечной комнаты в его доме переехать с этой девочкой в другой его дом, бывший с угла на угол с тем, в котором он жил, и дал ему несколько комнат. Там худой и горячий Писарев сперва блаженствовал, потом совсем истощился в силах, исхудал и побледнел больше прежнего, получил чахотку и, кажется, в 1828 году, умер 27 лет от роду²³.

Как странно это, когда подумаешь, что слава имеет тоже свою судьбу; тоже и на нее есть своего рода счастье! Писарев, неоспоримо, имел большой талант, и если бы он умел употребить его на нечто постоянное, он мог бы дойти до замечательной степени; то, что он написал уже, его немногие лирические стихотворения и комедия «Лукавин», сами по себе заслуживали известность; если прибавить к этому, как его прославляли приятели и как часто имя его гремело на театре: кажется, как бы после этого быть забытым? А теперь, по прошествии тридцати пяти лет, да и давно уже, никто об нем не помнит! Когда назовешь Писарева, все думают, что говоришь или о бездарном* Иванчине-Писареве, или о глупом** сочинителе Военных Писем, генерале Писареве!²⁴ Что же после этого талант, а еще более что же наши приятельские прославления? Нет! и на славу есть счастье! Поневоле вспомнишь куплет Княжнина:

Счастье строит все на свете,
 Без него куда с умом!
 Счастье ездит и в карете,
 А с умом идешь пешком!²⁵

А может быть и то, что Бог унижает гордость! Недавно я был у Погодина и смотрел его галерею портретов. Кого тут нет! — Все мы, хоть сколько-нибудь известные в литературе! А Писарева портрета не отыскалось нигде, и потому нет его между другими писателями! Даже тетрадь стихов его пропала. Я был у него дня за два до его смерти; она лежала на столе, подле его постели: по кончине его ее не отыскалось нигде, и никто не знает, куда она делась! Таким образом, и память об нем погибла! Из стихов его остались только те немногие, которые были напечатаны.

В то же время (1820 или 1821) я познакомился и с Павловым, который вместе с Писаревым жил тогда у Кокошкина. Оба они были еще очень молоды, лет осмнадцати²⁶, и жили в небольшой и длинной комнате, с одним окном, вход в которую был из залы. В ней стояли две их кровати, два-три стула и два столика. Мы звали их тогда *пуерами*, от латинского *puer*, мальчик; а комнату их называли *пуеральной*: так они еще были молоды. Здесь Писарев написал большую часть своих водвилей и две комедии; а Павлов перевел стихами трагедию Лебрюна «Мария Стюарт». (Кстати сказать, как странный случай, что 19 ноября 1825 года, в день кончины в Таганроге Императора Александра Павловича, в Москве давали эту трагедию, и вся сцена, представляющая траурную комнату, была обита черным сукном²⁷.) Оба они часто видались со мною, и навещали меня, и

* Сверху написано: скушном.

** Сверху написано: бездарном.

обедали у меня, и их общество, как молодых людей очень умных и занимающихся литературой, было для меня всегда очень приятно.

Павлов был и тогда, в юности, других свойств. Он был говорлив, смел, но более умен, чем остер, и вообще осторожен и прекрасного тона. Где он приобрел его, непонятно; но справедливость требует сказать, что хоть он учился в театральной школе²⁸, но не любил якшаться с актерами, как Писарев. Он искал, напротив, знакомства с людьми хороших фамилий, хорошего воспитания и вообще с людьми светскими.

Не знаю как, он познакомился и с князем Вяземским. Писарев упрекал его в этом, как в желании прильнуть к известности; но это было несправедливо. Павлова влекла именно чистота образованной и светской атмосферы. Может быть, в этом был и расчет; но расчет самый благородный: желание образовать собственное обращение, собственный тон и поставить себя на приличную ногу. Павлов так успел в этом, что вскоре он явился и в свете, танцевал на балах с светскими дамами и даже, говорят, наконец, имел и некоторые связи, которые он, однако, скрывал тщательно и не только не хвастался ими, но поступал так, что они были и незаметны. Писарев упрекал его нередко благородными интригами, но ни он, ни всезнающий Аксаков никогда не могли указать ни на одну. Я сказал: «всезнающий Аксаков», потому что он как-то всегда знал о знакомых всю подноготную; как он умел это, не знаю; но знаю, что не было никого из нас и наших общих знакомых, о ком не знал бы Аксаков всех подробностей его жизни. Это тем страннее, что сам он совершенно не принадлежал к какому-нибудь кругу, кроме нашего самого тесного круга, да еще актеров. Однако случалось, что вдруг открывается у него знакомство, которого мы не подозревали. Так однажды (это было уже в царствование Николая Павловича) я совершенно неожиданно нашел у него в кабинете жандармского генерала Перфильева²⁹. Однако и он не знал связей Павлова; а они были.

Павлов держал себя всегда чрезвычайно благородно. Так, во время литературной моей ссоры с князем Вяземским, в 1824 году (о чем будет сказано после), когда все пишущие разделились на два враждебных стана, Павлов продолжал знакомство со мной, но не скрывал от меня, что он видается и с Вяземским.

Происхождение его было довольно странное. Мать его была какая-то княжна из Грузии, которая воспитывалась при Персидском дворе (стало быть, в гареме шаха), и, будучи еще девочкой, попала в плен к русским. Это было во время похода в Персию графа Валерьяна Александровича Зубова. По выросте ее она вышла замуж за крепостного человека г<осподин>а Грушецкого, Филиппа Павловича Павлова³⁰. Ее выдали за него обманом, в котором участвовал и граф Зубов, уверив ее, что Павлов есть лицо, имеющее значение. Впоследствии он был отпущен на волю и был московским купцом. У них было два сына: Николай и Павел, и дочь Клеопатра. Все трое воспитывались в Театральной школе: по какому-то случаю им покровительствовал Ф. Ф. Кокоскин. Павлов, будучи еще воспитанником школы, играл на Московском театре в «Меропе» роль Эгиста, в «Танкредe» Нерестана и другие³¹. Потом поступил он в Московский университет, где и кончил курс по словесному факультету. Вскоре по выходе из университета он, зайдя далеко в юношеской шалости, женился на воспитаннице Самаринной, Анне Николаевне, которая, однако, вскоре умерла. Но когда я узнал его, он еще женат не был³².

В похвалу Павлову надобно еще прибавить, что из всех известных мне и мне знакомых людей равного с ним происхождения в нем одном нисколько не было его заметно. Вообще в этих людях остаются какие-то подлые черты, привычки и ухватки и ненависть к дворянству: они и льнут к высшим лицам, и чуждаются их круга. Павлов, напротив, усвоил себе

свободу и спокойствие в обращении с людьми высшего звания и тот благородный тон, который дается только привычкою к нему с малолетства. Он везде находил и знал свое место и держал себя ни выше, ни ниже той ватерлинии, которой держатся люди, привыкшие к свету и плавающие в водах, им сыздетства знакомых. А эта наука — не шутка: она одна дает вход в хорошее общество и удерживает за человеком место, как будто принадлежащее ему по праву. И потому Павлов умел приобрести полное право быть в хорошем и даже высшем московском обществе.

Разговор его всегда отзывался немножко декламацией, правда почти незаметной; но всегда был полон мысли: даром он не говорил даже и шутки. В спорах была у него всегда крепкая логика. Притом он впоследствии старался образовать свой ум дельным и основательным чтением, не пускаясь, впрочем, подобно многим из нас, современников, в головоломные трактаты Шеллинга и Оккена.

Гораздо уже спустя после времени, которое я теперь описываю, именно в 1835 году, он сделался очень известен, напечатав «Три Повести». Вот в этих-то повестях показал он несколько антагонизм, отчасти напоминающий его происхождение; но антагонизм не собственно к дворянству, а к аристократии, которой нравы он так хорошо и верно изучил в свете. Доказательством же, что он не был никогда противником высшего класса, служит то, что он все-таки в нем видел и просвещение, и более чистые нравы: русским народом он не только никогда не восхищался, как Аксаков с своими чадами и домочадцами, но всегда с негодованием и презрением отзывался о его черноте, о его грубых нравах и пороках.

(Только что я кончил рассказ о Павлове, как получил известие о его кончине, последовавшей 29 марта 1864 года, в воскресенье, в половине 9-го часа, вечером.)

Надобно сказать еще об одном человеке, который тоже в это время часто видался с нами, хотя и не был в собственном смысле близким нашим приятелем. На него мы всегда смотрели как-то как на пришлеца, как на чужого: никто с ним не ставил себя на равную ногу, и никто не был с ним вполне откровенен; да он по своим свойствам и не заслуживал этого.

Я говорил, что в Симбирске был у меня знакомый, учитель тамошней гимназии Матвей Михайлович Карниолин-Пинский³³. Он был олицетворенная тайна, пронырливость, настойчивость в разных проделках, неблагодарность и злобная мстительность; словом: человек опасный, с которым лучше всего было не сближаться. Он был хорош собою, то есть имел свежее румяное личико, как на вербах херувимы, кудрявые черные волосы, высок ростом, но сутул и с поднятыми плечами; одним словом: Антиной на туловище дромадера, и большой победитель красавиц низкого класса. Его ничто не останавливало: ни знакомство с хорошим домом, ни условия уважения; впрочем, он мастерски скрывал свои проделки. Я говорил уже, что в Симбирске учителя гимназии, если они сколько-нибудь были приличны, были принимаемы в лучших домах очень радушно и принадлежали к обществу. Сколько раз случалось, что он, проведя вечер с почтенной хозяйкой дома, уводил к себе на квартиру ее горничную. Он присватался там к дочери одной небогатой вдовы, Авдотьи Ивановны Паскевичевой, и сказывал, что ему дали слово. Но той же невесте сделал формальное предложение комиссариатский полковник Рогачев: эта партия была выгодней, и она вышла за Рогачева. Пинский, надеясь на свою красоту и искусство и пользуясь двусмысленной репутацией матери, придумал совершить над матерью и над дочерью такого рода преступное мщение и, по совершении, обeim им сделать это известным, что при одной мысли о том волосы становятся дыбом! Но скорый отъезд из Симбирска в Москву не допустил его до совершения задуманного плана. Он сам мне открыл это в Москве и клялся, что исполнил бы его, если бы не помеха отъезда!

Выслуживши в гимназии срочные годы, он не знал, куда деваться. В это время, в 1823 году, один богатый симбирский помещик, Иван Степанович Кротков, вздумал, будто для лечения своей жены Катерины Васильевны, а больше для ее удовольствия, ехать в Париж³⁴ и пригласил с собой Пинского в качестве учителя для их детей. Но, с приездом в Москву, Катерине Васильевне и Москва показалась Парижем, и путешествие не состоялось; а Пинскому отказали.

Пинский остался и без денег, и без надежды вперед, при одном черном фраке и камлотовой шинели с полинялым зеленым бархатным воротником. Надобно было служить. Он бросился ко мне; но я не мог оказать ему покровительства, а сделал что мог: познакомил его с Кокошкиным, который в это время был уже директором театра и имел некоторую силу при генерал-губернаторе. Пинского определили в его канцелярию, но без жалованья, а оно-то и было ему нужно. Мы с Кокошкиным придумали еще поместить его учителем в Театральную школу, где было хорошее жалованье; а служба считалась в канцелярии.

Итак, Кокошкин был первый его благодетель. Как же он отплатил ему? У Кокошкина была давно на содержании определенная им после на театр и оказавшаяся даровитой актрисой Марья Дмитриевна Львова-Синецкая³⁵. Ее, еще молодую девушку, продала Кокошкину ее тетка, купчиха. Она была очень хороша собой, а главное, благородного лица и прекрасного, скромного обращения; Кокошкин же и с молодости был не хорош, а в это время был уже старик, смотрел каким-то величественным* грибом и вдобавок еще румянился. Но, несмотря на это, Синецкая была ему верна и, несмотря на свое двусмысленное положение, так умела держать себя, что под конец и на Кокошкина она же набрасывала какую-то тень уважения.

Кокошкин в старости начал изменять прежней своей связи, и замечали, что он пристрастился к дрянной актрисе и дрянной женщине, Потанчиковой³⁶; но разрыва не было. Пинский воспользовался этим, насплетничал Синецкой, увеличил в глазах ее вину Кокошкина и добился того, что вошел сперва в связь с Синецкой, а потом их поссорил. Они расстались, а он жил на деньги Синецкой. В это время обер-прокурор Дегай, сделавшись директором департамента министерства юстиции³⁷, пригласил Пинского служить в его департамент в Петербург. Пинский уверил Синецкую, что на ней женится и что, как скоро устроится в Петербурге, потребует ее к себе; а для большей верности обручился с нею по форме, предписанной церковью. Я это знаю наверное, потому что об этом сказывал Загоскину дьякон, бывший при обряде обручения. Но Пинский забрал у Синецкой денег и уехал с ними в Петербург; она ждала уведомления, а он женился на побочной дочери князя Ивана Алексеевича Гагарина и актрисы Семеновой, на которой Гагарин был потом женат. С женою, которую обирал деньгами, он почти не видался, уезжал рано, пока она спала, и приезжал поздно. Наконец она его бросила; а он завел с нею постыдный процесс, который срамил их обоих и кончился ничем³⁸. Дегаю тоже он отплатил худо.

И все это основывалось на какой-то своего рода мстительности, которая была в характере Пинского и которая для меня необъяснима, как одно из немногих психологических явлений. Он сам несколько раз говорил мне, что благодарность есть для него самое унижительное чувство; что всякий раз, когда он встречается с человеком, сделавшим ему добро, ему представляется, что этот человек имеет право требовать от него благодарности; что он его непременно возненавидит и непременно сделает ему зло. Так поступил он и с Кокошкиным. Мне хотя он и не сделал зла — может быть, потому, что не успел, — но неприятности разные делал!

* Сверху карандашом надписано: величавым.

Не правда ли, что эдакого характера не встречается даже и в тех ужасных романах, в которых играют роль мстительные сицилианцы! Когда я был уголовным судьей, а Пинский уголовных дел стряпчим, он настаивал всегда на строгости наказаний, на увеличении наказаний и вообще был жесток к подсудимым. «Чего жалеть их, — говаривал он. — Я помню, когда еще я был мальчиком, в Смоленской губернии, меня секали вишневыми розгами. Я за это мщу этим мошенникам!» Но по службе, кроме интриг, он был человек честный, то есть взяток не брал! В Петербурге разбогател он, взяв на себя какую-то миллионную опеку, с дозволения, впрочем, государя Николая Павловича. После он сам был директором департамента; нынче этот мерзавец в больших чинах и находится там сенатором³⁹.

Из всех нас один Аксаков превозносил Пинского, а за ним и Писарев, оба по ненависти к Кокошкину, и оба говорили: «Славный малый этот Матвей!» Кокошкина же они возненавидели будто за Синецкую; а более за то, что он не совсем дался в их руки: отмечал иногда тех актеров, которых они не любили, иных, правда, и бездарных, например Максина и Виноградского⁴⁰, и не всегда отдавал справедливость их любителям. Кто не знает внутренней, закулисной театральной жизни, тот не может и верить, что это за чернота и что за интриги: это именно какой-то Пандемониум!

Не помню, кажется в 1822 году, Московский театр поступил под главное начальство генерал-губернатора князя Дмитрия Владимировича Голицына. Кокошкина сделали директором, а Загоскина членом конторы, по хозяйственной части. Это время можно назвать периодом процветания Московского театра, не по произведениям драматическим, а по выбору отличнейших актеров. Кокошкин был мастер этого дела: он умел угадывать и отыскивать сценические таланты; умел и способствовать к их образованию. Правда, говорили о нем, что будто он молодых людей, вступающих на театр, учит, как птиц, с голосу⁴¹; но доказательством несправедливости этого упрека служит то, что ни один из них не перенял его декламации: он только развивал природную способность каждого. В короткое время появились на сцене: Щепкин, Львова-Синецкая, Сабуров в водвилях и в ролях *jeune premier*, Рязанцев, превосходный в ролях слуг, молоденькая актриса Репина, для комедий и водвилей, и другие⁴². Комедии и водвили шли отлично. Я не стану распространяться о театре: во-первых, это не мое дело; а во-вторых, этот цветущий период московской сцены и лучшие актеры того времени описаны подробно С. Т. Аксаковым, в его воспоминаниях, знакоком, с которым я не могу в этом сравниться. Я скажу только о себе, что, благодаря знакомству с Кокошкиным, в это время я стал и сам чаще, и довольно часто, бывать в театре. Его ложа была всегда нам открыта; чего же лучше? — Ничего не стоит, и не нужно брать билета; всегда готовое место в театре; да сверх того позволялось ходить и за кулисы.

Таким образом, я очертил тот круг, в который я попал по приезде моем из Симбирска. Литература и театр были тою довольно приятною сферой, в которой я обращался. Подумаешь, право, как все зависит от обстоятельств и от людей, которые нас окружают! И в этот круг я попал после моих бесед с Лабзиным!⁴³ Не скажу, однако, чтоб я был вполне доволен этой компанией! Тихая жизнь мысли мне всегда была необходимее развлечений, особливо развлечений шумных и пустых! Я никогда не мог понять, как люди могут быть довольны совершенно внешнею жизнью! Я никогда не любил совершенного уединения, отшельничества; я всегда любил общество, однако такое общество, в котором был бы обмен идей, умный разговор, а не один шум и гам, плясание и скакание; а ничто так не отдаляет человека от самого себя, как эта театральная сфера: напрасно говорят, что театр есть школа нравственности, напрасно думают даже, что это школа искусства: это просто школа пустоты и самозабвения, своего рода гульба! То есть я говорю о людях, которые пристрастились к нему и живут

театральной жизнью. Хорошо, без сомнения, бывать иногда в театре, по выбору, и находить в нем удовольствие как в картине жизни; но с тем, чтоб он не сделался необходимою потребностью души: в таком случае это самая пустая и вредная потребность!

Несмотря, однако, на пустоту и развлечение этого круга, в котором я тогда обращался, природная склонность к жизни мыслящей все-таки брала свое. В домашнем уединении я невольным образом искал опоры для этой мысли и всеобщих законов того существования, которое так неразумно представляется в обычном вихре нашей жизни. Надобно сказать, что в это время, не знаю откуда, повеял на некоторых из московских молодых людей дух немецкой философии. Многие занимались ею частью, а профессор Павлов (Михаил Григорьевич), не смея преподавать ее публично, да она же и не входила в предмет его науки, тем не менее излагал при всяком случае основания Шеллинга и Оккена; а физику, им изданную, построил именно на этих основаниях, хотя и не признавал их гласно в своей книге, страха ради иудейска!⁴⁴ Я тоже принялся читать: «Критику чистого разума» Канта, потом «Die Weltseele» и «System des transc. Idealismus» Шеллинга и даже «Natur-Philosoph.» Оккена⁴⁵. Натурально, без приговорительного изучения и руководства живого преподавания, мне трудно было понять ясно подробности, особливо Оккена, для чего нужны были и основательные сведения в химии; но принципы и выводы их сделались для меня ясны. Идея тождества двух натур, без взаимного их слияния в единство, меня поразила новостью и глубиной; но в то же время она была мне задатком к научному разрешению многих вопросов, которые разрешает нам религия посредством веры. Впоследствии я продолжал это изучение, и плодом его было несколько статей, помещенных мною в последующие годы в двух журналах: в «Московском Вестнике» Погодина и в «Телескопе» Надеждина. Об них и о моих статьях я, может быть, скажу после.

Кроме знакомств, описанных мною выше, я бывал, однако, и в домах семейных: бывал у Долгоруких, но князь Иван Михайлович умер в конце 1823 года, и уже не было в их доме его оживляющей веселости. Я ездил к Новиковым; но в это время он служил уже под начальством князя Д. В. Голицына, производил следствия и редко бывал дома⁴⁶: я, однако, проводил иногда вечера с Варварой Ивановной, бывал я еще у Вельяминовых, с которыми познакомился через князя Долгорукого. Я описал это подробно в его биографии⁴⁷, повторю вкратце и теперь. Вот как это было. На святой неделе (1821) у князя болела рука, и нельзя было надеть фрака. Ему хотелось чрезвычайно пройтись под Новинским, потому что он очень любил народные гулянья, а это особенно: тогда собиралась тут вся лучшая публика, и мужчины все бывали и на гуляньях во фраках. По совету княгини, чтобы сколько-нибудь рассеять его хандру, мы с зятем его Новиковым уговорили его идти хоть в сертуке. Там он был очень весел; но не нашел на гулянье Вельяминовых, без которых ему и праздник был не в праздник; а дом их был недалеко. Князь вздумал пройти мимо их дома, но не заходить к ним, потому что в сертуке казалось ему неприличным. Но нас увидели в окно и звали. Таким образом я неожиданно и мимо всех условий света сделал им по необходимости этот первый визит, с которого и началось мое знакомство с их домом.

Я буду говорить о них после, когда дойду до моей второй женитьбы — на одной из Вельяминовых. Теперь скажу только, что это знакомство было для меня самое приятнейшее из всех, сделанных и прежде и после⁴⁸. Семейство состояло, во-первых, из отца и матери: отец, Федор Михайлович, был уже и тогда слеп, а мать, Катерина Николаевна, была уже очень слабою старушкой. Во-вторых, из четырех дочерей и троих сыновей. Из сыновей жил с ними один средний, Николай Федорович, израненный

отставной полковник, который мало участвовал в нашем обществе; другой, старший, Владимир Федорович, служил не в Москве и приезжал редко. Он был ученый-юрист и составил себе в юридической литературе самое почетное имя систематическою книгою о гражданском праве. Он был очень умен; но преисполнен странностями, почти невероятными: иногда можно было вести с ним очень умную беседу; иногда не знаешь, бывало, куда деваться от его шуток и странностей. Он имел все, что нужно для светского общества: и природный ум, и просвещение, и даже, говорят, был некогда отличным дансером; но, по капризам ума и, сказать по-нынешнему, по эксцентричности своих разговоров и обращения, решительно не годился для общества. Третий сын, младший, Федор Федорович, служил в Генеральном штабе. Он был тогда молодой человек, очень умный и просвещенный, занимавшийся особенно военными науками; но он тоже редко бывал в Москве и потом в войне с турками был убит, при начале своей прекрасной карьеры.

Из дочерей — одна, Катерина Федоровна, была уже тогда замужем за Офросимовым и жила с мужем в особом доме. Следственно, мне приходится говорить только о трех сестрах, которые жили с отцом и матерью и составляли собственно их семейство, и, могу сказать, цвет этого семейства!

Редко можно найти столько ума, добродушия, просвещения, светскости и радушной простоты, сколько было в них этих драгоценных качеств, и потому они, без всякого с их стороны старания, привязывали к себе навсегда всякого, кто с ними познакомится! Но, несмотря на эту простоту обращения, несмотря на полную волю, которой пользовался всякий в их доме, в обществе их соблюдалось столько приличия, что всякий, любя их от души, держал себя, однако, в границах добровольного уважения. Это была не компания Аксаковых и даже не дом Долгоруких, немножко похожий на австерию. Я никогда не забуду их приятных вечеров. Иногда бывали у них вечера танцевальные, иногда посвященные чтению, иногда просто разговорные. Знакомство у них было обширное, со всем лучшим обществом Москвы; но это ограничивалось визитами и выездами на балы, а у себя дома принимали они, на своих вечерах, немногих и близких знакомых: тем приятнее были эти вечера, что, при соблюдении всех принятых в свете условий, они имели вид чего-то домашнего, только в большем размере.

Старшая из всех четырех сестер, Анисья Федоровна, была особенно любезна. Она была не красавица, но так привлекательна своим умом и любезностью, что в нее, право, можно было влюбиться скорее, чем в красавицу. Она получила, как и все они, прекрасное и блестящее и вместе основательное воспитание. Она знала языки французский, немецкий и даже английский*, который был тогда большою редкостью в России; но кроме этого, что было тогда еще большею редкостью, она училась основательно русскому языку и русской литературе: ей давал уроки знаменитый тогда Мерзляков, который, сам добродушный, сделался у них, тоже людей добродушных, почти домашним. Все лучшие его песни писаны в доме Вельяминовых; все лучшие его стихи, например «К больной Элизе»⁴⁹, были написаны к Анисье Федоровне. В числе ее приятных талантов не надобно забывать и музыку: кроме фортепиано, она играла еще на арфе. Сколько средств блистать в обществе! Она в нем и блистала; но более всего была ясною звездю своего семейства!

Как приедешь, бывало, к Вельяминовым, после первых же слов непременно начинается разговор о литературе. Как напечатаешь что-нибудь в журнале, у них тотчас услышишь суд и мнение о своем произведении. Это доказывало и живое участие, и внимание личное. Правда, и время было не то, как ныне: литература была известнее нынешнего; она вообще была в уважении; поэзия была в ходу, а поэты не считались пустыми людьми, не

* Сверху карандашом надписано: итальян<ский>.

способными ни к чему другому. В обществе тогда не занимались еще разговорами ни о политике, ни о государственном хозяйстве, ни о путях сообщения. Но в их семействе особенно как-то проявлялась любовь к литературе, как потребность души, как верный отголосок просвещения! Не было произведения иностранной литературы, которое не было бы им известно; не было ни малейшего явления в русской словесности, которого бы они не знали или пропустили без внимания! Можно себе представить, что для молодого человека, занимающегося литературой, такое общество было клад, и беседы с ними были неоцененной находкой! Я, по моей тогдашней застенчивости, бывал у них реже, нежели желал; но душа моя всегда стремилась к ним, как будто предчувствуя, что со временем соединюсь близким родством с их семейством.

Другая сестра, Анна Федоровна, на которой я после женился⁵⁰, была не столь экспансивна, как старшая; но знания ее были, кажется, еще основательнее и тверже. Она была необыкновенного ума; в нем много было и блестящего, но она редко обнаруживала эту его способность и более имела склонности углубляться мыслию. Согласно этому она любила и чтение, дававшее пищу размышлению. Не скажу теперь о ней ничего более: она займет много страниц в моей жизни, которой она была путеводным светиллом, но, к несчастью, ненадолго!

Третья их сестра, Александра Федоровна, тогда еще очень молодая девушка, почти девочка, была очень мила собою, имела, что называют, *une physionomie piquante**, была очень весела и остра в своих наблюдениях над людьми и в своих невинных шутках. Elle avait toujours un mot pour rire**, как говорят французы, и всегда это было какое-нибудь тонкое и острое замечание. Она училась вместе с Анной Федоровной и получила равное с ней воспитание.

Как мне не вспоминать с любовью об этом семействе! С ним слилось впоследствии воспоминание о лучшем и разумнейшем времени моей жизни!

Еще познакомился я, кажется в начале 1824 года, с семейством Бакуниных⁵¹. Отец был сенатором и в это время находился в отставке; мать была урожденная Голенищева-Кутузова, родная сестра бывшего попечителя университета. Я был знаком с старшим их сыном, Василием Михайловичем, который служил тогда адъютантом при князе Д. В. Голицыне. Он-то, по приезде отца и матери на житье в Москву, ввел меня в это семейство. Тогда были у них только две взрослые дочери, Авдотья Михайловна и Любовь Михайловна, которая потом вышла замуж за нашего же приятеля, В. И. Головина. А две младшие дочери: Прасковья Михайловна и Катерина Михайловна, с которыми через несколько лет я познакомился гораздо короче, были тогда еще детьми, и мы их никогда не видали на их вечерах, на которые немногие из нас в определенные дни собирались, в том числе и старинный друг их дома, известный наш драматический писатель князь А. А. Шаховской. Об нем я буду говорить гораздо после, когда я с ним больше сблизился и видался очень часто. Эти вечера назывались, не знаю почему, литературными, но на них не только не было никакого чтения, но даже и разговора об литературе. Но общество было приличное и хорошего тона, чему я всегда давал большую цену.

Чуть было не позабыл еще об одном доме, сенатора Захара Николаевича Посникова, который был женат тоже, как и Кокошкин, на дочери Архарова***⁵². Я и познакомился с ними через Кокошкина. У них, в собственном доме с большим садом на Плющихе, были обеды каждое воскресенье, и я почти никогда не пропускал их. Хозяйка была люди умные, добрые и приветливые к нам, молодым людям. У них было так же приятно, как и у Долгоруких, но богаче и опрятнее. Я всегда вспоминаю с удовольствием их обеды. Кокошкин, Загоскин, я и Писарев собирались обыкновенно

* Выразительное лицо (*фр.*).

** Она всегда находила, над чем посмеяться (*фр.*).

*** В тексте ошибочно: Архарцева.

после обеда в особую комнату, между гостиной и залы, и вдавались в разговоры о литературе. Я был тут в своей сфере.

Вот и все дома, с которыми я был знаком в это время. Я счел нужным сделать им этот беглый очерк как обстановку моей тогдашней жизни. Могу прибавить к этому еще знакомство с графиней Брольо, у которой я, по старой приязни ее с моей матерью, бывал иногда с визитами и на званых обедах, очень вкусных, очень светских и очень безжизненных и скушных⁵³. Кстати сделать здесь одно замечание, которое ныне может быть не лишено интереса. Со времени 1812 года тон московского общества постепенно переменялся, и наконец не осталось в нем и следа прежнего. У графини Брольо господствовал разговор бывшего до двенадцатого года светского общества: приличный и легкий, и почти всегда на французском языке. Исключение делалось только для моего дяди: только при нем говорили по-русски, потому что он хотя и понимал совершенно французский язык, но говорить на нем не мог⁵⁴. Главный характер этого легкого разговора состоял в том, чтобы не зацепиться ни за одну глубокую или оригинальную мысль, не высказать ни в чем своего собственного убеждения; чтобы все было гладко, не касалось ни жизни, ни правительства, ни науки; одним словом, чтобы разговор не был никому особенно интересен и был всем равно понятен, всем по плечу; чтобы не обиделось ничье самолюбивое невежество и все были довольны уровнем ума, всем и каждому общим. Этого правила держался и дядя мой в своих разговорах. Скользить по всем предметам равно, не останавливаться долго ни на чем и не обременять ума ничем тяжелым — это было правило светского разговора! — Вы скажете: какая скука! — Конечно! Это несколько похоже на приятное щебетанье птиц; но оно оживлялось несколько легкою безобидною насмешливостью и острою. Теперь их нет, и даже оно почлось бы нехорошим признаком характера; но тогда говорилось в похвалу: *comme vous êtes caustique** — и принималось с улыбкой удовольствия. Без всякого сомнения, разговор должен быть обменом мыслей; но и в этом случае крайности не хороши. А у нас, как у народа несамостоятельного, всегда крайности! Разве лучше нынешние бесконечные споры об убеждениях? Соберутся человек двадцать, и всякий кричит о своем убеждении и не слушает другого. Тогда было больше вежливости и больше взаимной снисходительности; от этого общество было приятнее. По крайней мере, можно было быть уверенным, что, выходя из него, не вынесешь ни раздражительности, ни обиды своему мнению, ни досады.

В это время, в 1824 году, произошел один случай, который имел для меня довольно неприятные последствия. Пушкин написал прекрасную маленькую поэму «Бахчисарайский фонтан». Издание ее было поручено князю Вяземскому, который прибавил к ней, в начале книжки, «Разговор между Издателем и Классиком». В этом разговоре он высказал некоторые неосновательные положения, а именно: что Ломоносов ввел германские формы в нашу поэзию; что наши современные поэты следуют тому же движению, с тою только разницею, что Ломоносов следовал Гюнтеру, а не Гете и не Шиллеру. Далее, не различая романтизма с национальностью, он утверждал, что Гомер, Гораций и Эсхил имели более сродства с главами романтической школы, чем с своими последователями. Одним словом, князь Вяземский, довольно даровитый поэт, но плохой литератор, не имевший прочных оснований, высказал в этом разговоре такую литературную ересь, которая доказывала вполне и слабость его познаний, и гордую самонадеянность недоучки! Мне, признаюсь, было досадно, что всякий, сам недоучившийся, хочет у нас учить, а по известности своей в светских кругах имеет и голос. Досадно мне было видеть его надменный отзыв и о стихотворцах, помещающих свои произведения в «Вестнике Европы», в числе которых был и я. Я напечатал в «Вестнике», без моего имени, «Второй

* Как вы язвительны (фр.).

разговор между Классиком и Издателем Бахчисарайского фонтана». Здесь, правду сказать, я не пощадил князя Вяземского. Я сказал прямо, что это разговор двух учеников, что классику стыдно было связаться с таким противником и что жаль, что он не учился ни в каком университете. Я доказывал, вопреки положениям критики, что пора истинной классической литературы у нас уже настала; что новость выражений состоит у наших тогдашних писателей не в новых словах, а в несовместном их соединении; что Ломоносов заимствовал у немцев только стихосложение, а в ходе од подражал древним; что Ломоносов не следовал Гюнтеру; что во время Ломоносова не было еще и германской школы. Далее я коснулся различия между *народной* и *национальной* поэзией. Все мои положения были основаны на твердых началах: они и без того раздражили бы всякого критикуемого писателя; но, к сожалению, мой разговор был пересыпан насмешками и полным разоблачением легко доставшейся славы избалованного писателя! — Он вспыхнул гневом; но на кого? — Имя было неизвестно; это еще более придавало досады! Князь Вяземский напечатал в «Дамском журнале» длинную статью «О литературных мистификациях», в которой вызывал критика объявить свое имя. В этой статье он обвинял своего критика в пустословии, называл его пожилым педагогом (приписывая эту критику Каченовскому) и ни одним словом не только не опроверг, но даже и не упомянул о вопросах, возбужденных критиком. Я отвечал на это статью под заглавием «Ответ на статью о литературных мистификациях». Кн. Вяземский напечатал «Разбор Второго Разговора»; я напечатал «Возражение на разбор Второго Разговора», статью в 30 страниц, которая была еще сильнее прежней, и старался в ней об одном: навести князя Вяземского на самый предмет, на самые вопросы моей критики. Но отвечать на них было ему не под силу, и он продолжал, так сказать, только отгрызаться от своего противника и городить одни несообразности⁵⁵. Под второю статью я выставил свое имя, и на меня обрушилась не только вся злорада моего противника, но и полное негодование моего дяди!

На последнее было много причин: Вяземский был родня Карамзину; он был человек известный в свете; он почитался остряком, а дядя боялся, чтоб он в досаде не сделал и его *ridicule**; наконец, и благодарность: Вяземский к последнему изданию сочинений моего дяди написал его биографию и некоторый род панегирика⁵⁶! — А я что? — Безгласный молодой человек, покорный племянник, недавно начавший писать и не имеющий ни славы, ни силы, ни партии! — Нехорошо и несправедливо это было со стороны дяди. Он перестал принимать меня. Я просил о посредничестве другого, двоюродного дядю, Платона Петровича Бекетова⁵⁷. Он сказал мне, с обыкновенным своим добродушием, что усовещивал Ивана Ивановича, который отвечал, что я забыл, что Вяземский сын его друга! (Это неправда: князь Андрей Иванович был только коротким его знакомым.) Бекетов возразил ему, что я еще к нему ближе: сын его брата! Ничто не помогло: мы с дядей расстались.

От полемики с кн. Вяземским произошла для меня одна польза: я еще более почувствовал, как шатко поверхностное знание литературы и как нужны прочные основания. Это сделало, что я занялся прилежнее изучением немецких эстетиков. В это время и после я перечитал вновь известное прежде и многое прочитал вновь, но с сравнительною поверкою разных теорий. Я обращал постоянное внимание на философские начала изящного как на жизнь его, как на источник, из которого должна истекать теория. Это изучение представило мне много умственного наслаждения и наделило меня многими верными и сладостными идеями об отношении духа человеческого к видимым, или осуществимым, формам изящного. Это повело меня к желанию изучить и науку о душе. Наша школьная психология говорит обыкновенно не о самой духовной нашей сущности, а только об

* Смешным (*фр.*).

ее свойствах, выражаемых идеями и внешними чувствами, что не есть собственно учение о душе. Я искал проникнуть глубже и попал на чтение книги Шуберта «Geschichte der Seele»⁵⁸. Эта книга, вместе с чтением некоторых мистиков, открыла мне, так сказать, новый мир, соприкасающийся с видимым, в него втекающий и от него отличный. Все эти чтения исправили и утвердили на прочном основании и понятия мои об изыснном. Так это полемическое движение обратилось мне, в одном отношении, в существенную пользу; и так случайный толчок нашим умственным силам напрягает их к дальнейшей деятельности. Но все это может происходить только в молодости, в эти лета нашей свежести.

Между тем от наших статей разгорелась страшная литературная война и в Москве, и в Петербурге! За меня писали: Писарев, Ушаков, Булгарин и даже Пинский; а Василий Иванович Головин написал даже целую комедию, «Писатели между собою», в которой, впрочем, ничего не было похожего на нашу ссору. За Вяземского вступался больше князь Шаликов и еще кто-то, не помню, из людей, не сильных ни в остроумии, ни в диалектике⁵⁹.

Из посторонних статей были замечательнее всех: Писарева — «Еще разговор между двумя читателями Вестника» — и Пинского, под псевдонимом Юста-Ферулина — «Мое первое и последнее слово». Были и мелкие статьи, очень забавные и меткие, например моя — «Отрывок из Кодекса Знаменитости»⁶⁰; но всех более рассердила дядю небольшая статья Писарева: «Нечто о словах». Надобно сказать, что кн. Вяземский сказал в одной из своих статей, что он «крепок собственным убеждением и мнением людей, на которых с гордою уверенностью может указать пред лицом отечества!». Это он ссылался на одобрение моего дяди, взявшего его сторону. Но, к его несчастью, в это время написал в его защиту какую-то довольно карикатурную статейку кн. Шаликов. Писарев воспользовался этим и говорит простодушно в своей статье, что «читатели долго не знали, на кого кн. Вяземской указывает пальцем пред лицом отечества, но, по защите его князем Шаликовым, догадались на кого»⁶¹. — Этот подмен, пред лицом отечества, И. И. Дмитриева — князем Шаликовым был действительно обидною насмешкою и над Вяземским, и над обоими его сторонниками! — Для первого это был щелчок; а для дяди такое понижение его авторитета и важности, какого он, конечно, никогда не испытывал!

Но была и еще причина к его досаде. В этой литературной войне, кроме больших сражений, были еще и партизанские действия. Мы с Писаревым писали эпиграммы на Вяземского, а он с Грибоедовым на нас. В то время был у нас общий знакомый Николай Александрович Шатилов, старый камер-юнкер, женат на Алябьевой, пустейший человек, принадлежащий к большому светскому кругу, и настоящий *Репетиллов*: едва ли не с него Грибоедов списал эту роль своей комедии⁶². Я сказал уже, что мы очень часто бывали в лже Кокоскина; туда приходил всегда и Шатилов. Он у нас в это время исправлял должность нынешней городской почты, которой тогда еще не было: *il faisait la petite poste*. Он брал у нас эпиграммы, относил их в кресла к Вяземскому и Грибоедову и возвращался в ложу с уведомлением, что завтра будет прислан ответ. На другой день, тоже в театре, мы получали через него же и их эпиграммы, в ответ на наши⁶³. Нам казалось это только забавным; но вышло другое. Кн. Вяземский сообщал наши эпиграммы моему дяде, а своих не сообщал. Это рассердило дядю еще более, и окончательно! Эта война продолжалась с полгода и кончилась литературным поражением князя Вяземского, но действительным вредом одному мне: потому что размолвка с дядей была для меня не шутка, тем более что дядя имел вес, и некоторые угодливые люди охолодели ко мне, из угождения такому лицу, в том числе и начальник мой, трусливый искатель Алексей Федорович Малиновский⁶⁴.

* Он был маленькой почтой (*фр.*).

Я сказал выше, что одна из моих статей называлась: «Отрывок из Кодекса Знаменитости». Надобно объяснить, что это значит, потому что в ней выставил я в смешном виде, чем приобреталась тогда знаменитость некоторых из наших писателей. Жуковский и Батюшков прекрасными, поэтическими своими посланиями ввели этот род в моду. Вас<илий> Львович Пушкин тоже написал, в числе других, несколько посланий острых и сильных в осмеяние Шишкова и других тогдашних Славенофилов. Этот род, ныне забытый, действительно очень хорош тем, что, не ограничиваясь пределами определенной формы, можно высказывать в нем всю широту своих мыслей и переходить, смотря по предмету, от одного тона к другому, начиная с дружеских выражений чувства до поэтических картин и до самой резкой сатиры. Французы имеют превосходные образцы в этом роде. Довольно вспомнить эпистолы Буало и «La Chartreuse» Грессета. Но со времени Вяземского, а потом молодого Пушкина с его современниками, послание превратилось у нас или в приятную болтовню, или в прославление своих друзей, или в средство удовлетворения своей неприязни. Стоит только вспомнить послание князя Вяземского к Каченовскому, которое начинается двусмысленным стихом:

Перед судом ума сколь, Каченовский, жалок!

Если вымарать из него две запятые, выходит, что жалок Каченовский⁶⁵. Он и Воейков более других наводнили наши журналы посланиями, которые или прославляли друзей, или бесчестили их врагов и, по большей части без всякого поэтического достоинства, служили только к этим двум целям. Обыкновенно один расхвалит своего приятеля; тот отвечает ему тоже похвалами; а третий подхватит их знаменитость, уверенный, что и его расхвалят и что это пронесет их имена по всей читающей России! — И действительно, это давало славу, которая длилась лет десять и более. Теперь эти славы все забыты. К<нязь> Вяземский писал и к партизану Давыдову и к В. Л. Пушкину; другие теперь не приходят мне на память. Но всех бессовестнее был в этом, как и в других своих литературных проделках, Воейков. Он, издавая один год «Сын Отечества» (1821), первый употребил этот эпитет знаменитости и провозгласил своих приятелей своими знаменитыми друзьями!⁶⁶ Нечего и говорить, как подхватили другие этот титул и какая пошла из этого потеха! Поэтому и я написал «Кодекс Знаменитости».

Тогдашние журналы стоят не быть забытыми и заслуживают быть прочитанными в наше время. Теперь у нас нет журналов литературы, потому что повести и ученые статьи не составляют журнального характера; они дают журналу характер сборника. Но тогда — литература, не будучи столь серьезна, как ныне, была живее и, по одному французскому выражению, трепетала интересом настоящей минуты. «Вестник Европы», «Сын Отечества», потом «Телеграф», «Телескоп» и другие — жили литературой; критика занимала в них место почетное; кроме того, они были ареною, на которой подвизались литературные атлеты, иногда к пользе литературы, иногда в удовлетворение партий, а иногда просто к невинному удовольствию и забаве читателей. Кроме полезных замечаний по предметам словесности, лучшее было в этом еще то, что обнаруживало много жизни и разностороннее направление словесников.

Это прекратилось мало-помалу, когда цензура сделалась строже. Много повредил нашей критике Сенковский в своей «Библиотеке для чтения» (с 1834 года). Он принял методу, не существовавшую никогда ни в одной литературе, и постановил правилом не следовать в критике никаким правилам и держаться безотчетно собственного вкуса: его критика была произвольна, бесстыдна в своих выводах и по принципу не давала ни в чем рационального отчета, точно так и по тому же основанию, почему мы не даем отчета во вкусе кушанья. Много вреда сделал нашей литературе этот

вполне безотчетный судья и бессовестный литератор, видевший в литературе только торг и прибыль! Самые остроты его были не то что в наше время: не остроумие, а гаерство!

Правда, критика продолжалась еще в «Отечественных Записках» Краевского (с 1839 года). Она была довольно основательна и рациональна, но односторонна и не беспристрастна. Кроме того, она выражала мнение не всего тогдашнего литературного времени, а одного человека. Конечно, Белинский был критик умный, у которого не было недостатка ни в диалектике, ни в силе и верности оценки; но кроме недостатка сведений, которые приобретаются изустным преданием и без которого, особенно у нас, многое остается неизвестным, кроме этого недостатка, он держался еще одностороннего направления и демократических пристрастий. Он, как и Полевой, разрушал все старые знаменитости; но Полевой не ставил никого на их место, а Белинский, ставя ни во что Державина, Дмитриева, Жуковского и многих других, возвышал одного Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и наконец — Кольцова. Написав, что Ломоносов и Державин не поэты и не лирики, он признавал гений в одном Пушкине, отчасти в Гоголе, а Кольцова называл звездой первой величины. Он ратовал один на опустелом поле русской словесности в продолжение четырнадцати лет (1834—1848). В это время своими критиками и на своем направлении он воспитал не одно поколение молодых людей и поселил много превратных понятий и стремлений в нашей литературе.

Я забежал несколько вперед с моим рассказом; но меня привела к этому естественная последовательность речи. Мне хотелось показать заодно ход нашей журнальной критики. В следующей главе я расскажу, как неожиданно и по какому случаю с примирился с дядей.

7 апреля
1864
Москва

Глава 11

Примирение с дядей. — Открытие театра...

Литературе обязан я многими утешениями в жизни, многими благородными наслаждениями и сладостными воспоминаниями. Ей же обязан я тем, что меня узнал и приблизил к себе по службе московский генерал-губернатор князь Дмитрий Владимирович Голицын⁶⁷; она же дала мне случай видеть его часто в последний год его жизни и бывать у него непременно раз в неделю. Вот отчего воспоминание о незабвенном начальнике Москвы, который был и моим начальником по службе, тесно соединено в моей памяти с воспоминанием литературной моей жизни. Думая о князе Дмитрие Владимировиче как о вельможе, кончишь тем, что задумаешься о человеке; ибо душевные его качества, высокое благородство мыслей, чистота и доброта сердца, горячее чувство ко всему доброму, ко всему отечественному, в обращении какая-то простота европейского образованного вельможи, что-то рыцарское и в наружности, и в характере: все это было дано ему природою, было независимо от той высокой степени, на которой он стоял как вельможа.

Вот как было, что узнал меня князь Дмитрий Владимирович.

Я продолжал служить в Архиве Иностранной коллегии. Спокойная служба оставляла мне много времени и свободы, которою я всегда дорожил более всего и которою впоследствии я уже пользовался так мало. Честолюбие не было никогда моею страстию; случаев к нему не представлялось,

а искать их не было сообразно ни с моим характером, чуждым искательства, которое всегда казалось мне унижением, ни с тою беспечною о самих себе, в которой всегда обвиняют стихотворцев, и дурных и хороших; и потому я не думал переменять род службы, будучи всегда уверен, что умственная деятельность человека имеет довольно обширное поприще и вне службы и что быть полезным можно на всяком месте. Многие из моих сослуживцев, при вступлении князя в управление Москвою, поспешили оставить Архив и определиться к нему в чиновники особых поручений, и многие пошли довольно быстро по новой стезе отличий, а я оставался в Архиве, в чем иногда и упрекал меня мой дядя, представляя мне примеры моих товарищей. На меня все это мало действовало: но случай представился сам собою.

Я сказал уже, что в 1824 году Московский театр был в главном заведовании генерал-губернатора. Князь Дмитрий Владимирович, заботившийся и о пользе московских жителей, и об удовольствии московской публики, будучи притом знатоком и любителем театра, деятельно занимался улучшением московских спектаклей и отстройкою Петровского большого театра. Работа приходила к концу; надобно было думать об открытии нового здания великолепным спектаклем, приличным случаю. Я никак не воображал, что это без меня не обойдется.

Однажды приехал ко мне директор театра Кokoшкин и застал у меня Писарева. Само собою разумеется, что предметом разговора нашего была литература. Тогда люди, занимавшиеся словесностию, не стыдились говорить о ней при всякой встрече между собою; не пренебрегали ни малейшим произведением стихотворства; от них не ускользала ни малейшая черта ни ума, ни чувства, ни воображения, ни вкуса; они сообщали друг другу всякое свое произведение; читали свои стихи, не дожидаясь просьбы и приглашения, выслушивали суд самый строгий, но зато слышали и похвалу не хладнокровную, сказанную не из одной учтивости. Это взаимное сообщение или взаимная сообщительность талантов пробегала их какою-то электрическою искрою, которая много содействовала к жизни литературы, возбуждала деятельность дарований, особенно в молодых людях; литература — жила. Итак, разговор был, как обыкновенно, о литературе; а Кokoшкин не оставлял мысль об открытии театра: немудрено, что ему вздумалось в продолжение разговора предложить мне и Писареву написать Пролог на открытие театра.

Мы оба от этого предложения отказались: я — потому, что никогда не писал для театра; а Писарев — потому, что, сознавая в себе истинный талант драматический, не хотел тратить его на такую эфемерную вещь, которая требовалась только на случай, на одно представление, и потом должна была быть забытою.

Но по отъезде их, от нечего делать, я начал, так сказать, пробовать свое воображение: что можно бы написать на такой бесплодный сюжет, как открытие театра. Это было время еще классическое; романтизм — только начинался; а о *безродной* поэзии, которая родилась впоследствии, то есть о произведениях стихотворства, не принадлежащих ни к какому роду, мы не могли еще и думать. И потому неудивительно, что при мысли о Прологе само собою представлялось моему воображению прежде всего — о Музах, о Фебе, о Парнасе: все это холодно! — Но мне блеснула мысль, что это случай упомянуть на сцене о прежних наших драматических писателях, мне понравилось, что имена, приходящие в забвение (а у нас так легко забывают!), произнесутся громко при тысячах слушателей и что я отдам им последнюю память. С этой мыслию я написал несколько сцен Пролога; прочитал их Писареву, как попытку, и оставил. Кokoшкин узнал от него об этом; но чем более он убеждал меня продолжать, тем более я не

соглашался: меня всегда пугала толпа, и никогда не нравилась мне дешевая известность.

Через несколько дней после того мне случилось быть в театре, в директорской ложе. Кокошкин вышел; вошел в ложу генерал-губернатора, которая была напротив; поговорил с князем Дмитрием Владимировичем; пришел назад и, с своею театральною важностию, своим трогательным декламаторским голосом, с обыкновенным своим эпитетом: *мой милый*, обратился ко мне с следующею речью: «Ну, мой милый, я перед вами виноват! Не утерпел, сказал князю, что вы пишете Пролог, и дал слово, что он непременно будет написан. Князь приказал убедительнейше просить об этом. Не введите же меня в ответ! А у нас будут какие великолепные костюмы, какие декорации! Верстовский, Алябьев и Шольц напишут музыку⁶⁸, и проч.». Признаюсь, мне это было досадно; я не мог никак поручиться, что Пролог будет написан: кто может за себя отвечать, что непременно придут ему в голову к такому-то сроку и мысли, и стихи, и рифмы! Однако Пролог как-то написался; Кокошкин читал его, и из беды выручен!

В один день приезжает он ко мне и говорит, что князь Дмитрий Владимирович поручил ему звать меня завтра обедать, что на обеде будут одни литераторы и мои короткие знакомые и что он желает слышать чтение Пролога. Это меня чрезвычайно затруднило. Я всегда почитал приличия необходимыми условиями общества. Я никогда не был представлен князю; надобно бы было представиться ему хоть накануне, но уже нынче некогда, поздно, а обед завтра. Ехать знакомиться с генерал-губернатором прямо на обед, который он делает для меня же, это мне казалось ни на что не похоже! Правда, Федор Федорович разрешил это одним словом: «Эх, мой милый! Какие приличия между поэтами!» — но я помнил, что князь Дмитрий Владимирович не поэт, а генерал-губернатор; а я хоть и стихотворец, да камер-юнкер. Делать нечего: надобно ехать!

Но как же был деликатен князь! Я сказал уже, в предыдущей главе, что имел журнальную распрю с князем Вяземским о классицизме и романтизме. О блаженные времена, когда эти предметы могли произвести распрю! Я сказал уже, что это рассердило моего дядю и что мы с ним в продолжение некоторого времени не видались. Князь Дмитрий Владимирович знал об этом. Вечером Кокошкин опять приезжал ко мне и после многих вступлений сказал мне, что князь затрудняется, позвать ли ему на обед моего дядю, будет ли это ему и мне приятным и не будет ли для обоих нас затруднительным, и что он велел меня об этом спросить. Дядя меня всегда любил; я дорого ценил его достоинства; это с его стороны была одна досада: и потому легко угадать ответ мой.

На другой день, вместе с Кокошкиным, я приехал обедать к князю. Он жил тогда в доме графа Разумовского, на Тверской, за Тверскими воротами, где теперь Английский клуб⁶⁹. Он принял нас не в гостиной, а в библиотеке, которой все стены были в шкапах, наполненных книгами: какое чувство приличия в самых мелочах! Дядя мой сидел уже у него — и при входе моем представил меня князю, как следует. Дело обошлось прекрасно; а сверх того я примирился с дядей. Так как поводом к этому был мой Пролог, то это было для меня не последнее благодеяние литературы! Это было летом 1824 года.

Перед обедом я прочитал свою тетрадь. Из слушателей и гостей князя были, между прочим: незабвенный учитель мой и многих — профессор Алексей Федорович Мерзляков; знаток древней словесности, бывший посланником в Испании, Иван Матвеевич Муравьев-Апостол; Загоскин, А. И. Писарев, адъютант князя и наш приятель В. М. Бакунин и другие. Князь не утерпел, после обеда, за кофеем, пошутил немножко над клас-

сицизмом и романтизмом. Так познакомился я с князем Дмитрием Владимировичем, или, лучше сказать, так он узнал меня.

Театр был открыт в начале января 1825 года. Открытие было великолепно; костюмы роскошны; декорации очаровательны; музыка Верстовского, Алябьева и Шольца соединила в себе и величие и нежность, соответствующие вполне названию и сюжету Пролога: «*Торжество Муз*»⁷⁰. Особенно гимн Верстовского и последний хор Алябьева долго отзывались в моем слухе, несмотря на то, что у меня слух совсем не музыкальный.

Примечания

Текст 10-й и 11-й (в ее «литературной» части) «Глав из воспоминаний моей жизни» печатается по автографу (ОР ГБЛ. Ф. 178. Карт. 8184. Ед. хр. 1. Л. 153—181). Орфография и пунктуация приближены к современным нормам. В примечаниях не поясняются имена лиц и реалии, о которых необходимые сведения даны в статье, предворяющей публикацию.

- 1 События, непосредственно предшествовавшие времени, о котором идет речь в настоящих главах, таковы: в самом конце 1810-х годов Дмитриев сблизился с семейством поэта и театрала князя Ивана Михайловича Долгорукого (1764—1823), где познакомился с рядом московских литераторов. Вскоре после того он съехал от дяди, знаменитого поэта И. И. Дмитриева (у которого проживал с 1815 г.), и снял флигель на Тверском бульваре, принадлежащий университетскому приятелю — Д. П. Голохвастову. В начале 1822 г. Дмитриев женился и поселился с супругой в родовом сельце Троицком Симбирской губернии. 22 декабря 1822 г., через месяц после родов, жена его скончалась. Дмитриев, переживший сильное нервное потрясение и душевную депрессию, вернулся в Москву на исходе осени 1823 г. и нанял дом в одном из арбатских переулков. Обо всем этом подробно рассказано в 8-й и 9-й главах воспоминаний.
- 2 Перевод был издан отдельной книгой: *Филоклет*. Трагедия в трех действиях, в стихах, сочиненная на греческом Софоклом, с греческого на французский переложенная Лагарпом, по-русски переведенная Сер-м Ак-вым. М., 1816. Н. И. Греч действительно «отрецензировал» этот перевод единственной французской фразой — цитатой из трагедии Вольтера «Эдип» (Сын Отечества. 1817. № 5. С. 200). Этот убийственный отклик надолго определил литературную репутацию Аксакова. См., например, в письме П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 1 января 1828 г.: «Глупец Аксаков, le Philoctète est-ce vous, не пропустил моей статьи» (*Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика*. М., 1984. С. 387).
- 3 Десятая сатира Буало. Пер. С. Т. Аксакова. М., 1821. Сам Аксаков отзывался впоследствии о своем переводе весьма иронически. См.: *Аксаков С. Т.* Собр. соч. Т. 3 С. 50—51.
- 4 Подробная характеристика кружка московских славянофилов 1840-х годов содержится в 20-й главе воспоминаний.
- 5 «*Добрый мальец*» — комедия Загоскина (представлена в 1819 г., издана в 1820-м).
- 6 Об изучении Загоскиным французского языка см. также: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 154—155. Ср. возражения и уточнения сына писателя — С. М. Загоскина (*Исторический вестник*. 1901. № 1. С. 47).
- 7 Имеется в виду популярный свод географических и историко-этнографических материалов: *История о странствиях вообще по всем краям земного круга*, соч. Прево, сокращенная новейшим расположением чрез господина Ла-Гарпа <...> Пер. с фр. Михайло Веревкин. Ч. 1—22. М., 1782—1787.
- 8 В соответствии с указом 6 августа 1809 г. «О правилах производства в чины по гражданской службе...» для получения чина коллежского асессора требовалось иметь университетский аттестат или сдать специальный экзамен.
- 9 Загоскин приобрел дачу в Петровском парке, в XIX в. находившемся за чертой Москвы.

- 10 *Архаров Иван Петрович* (1744—1815), генерал от инфантерии, в 1796—1800 гг. — московский военный генерал-губернатор. Кокошкин в 1809 г. женился на его дочери, Варваре Ивановне (1786—1811).
- 11 Комедия Ж. Б. Мольера «Мизантроп» в стихотворном переводе Кокошкина была впервые представлена на московской сцене 13 декабря 1815 г. (отд. изд. — М., 1816) и периодически возобновлялась вплоть до 1834 г. (в Петербурге — до 40-х годов).
- 12 А. И. Писарев закончил Университетский благородный пансион в 1821 г. одним из лучших воспитанников. Имя его было занесено на золотую доску.
- 13 *Иван Иванович Давыдов* (1794—1863) преподавал в Московском университете латинскую (а затем и русскую) словесность, философию, высшую алгебру. Характеристику его возрений, поразительно перекликающуюся с суждениями Дмитриева, см. в биографическом очерке З. А. Каменского. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 639—640.
- 14 Имеется в виду книга Давыдова «Опыт руководства к истории философии. Для благородных воспитанников Университетского Пансиона» (М., 1820).
- 15 Речь идет о популярном сочинении французского историка философии *Жозефа-Мари Дежерандо* «Histoire comparée des systèmes de philosophie» (1-е изд., в 3 томах, вышло в 1804; 2-е, значительно расширенное, — в 1822—1823) и о книге виднейшего представителя так называемой «эклектической» философии Франции *Виктора Кузена* «Cours d'histoire de la philosophie» (1827).
- 16 *Виктор Степанович Чуриков* — литератор, печатавшийся в изданиях Общества любителей российской словесности при Московском университете. *Князь Владимир Федорович Одоевский* (1804—1869) — писатель и мыслитель, испытавший сильнейшее влияние шеллингианства.
- 17 Воспитанники, окончившие Университетский благородный пансион, обычно выпускались в гражданскую службу с чином 12 класса (губернский секретарь), лучшие ученики — с чином 10 класса (коллежский секретарь), приравниваясь тем самым к выпускникам университетов.
- 18 Упомянутые Дмитриевым стихотворения Писарева публиковались в следующих изд.: «*Берега Дона*» — Сочинения в прозе и стихах. 1822. Ч. 2, кн. 5. С. 189—194; «*Бедринское озеро*» — Там же. С. 173—178; Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 3. С. 84; «*Марий на развалинах Карфагена*» — Труды Общества любителей российской словесности. 1821. Ч. 19, кн. 30. С. 28—33; Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 3. С. 92—97.
- 19 Стихотворная комедия Писарева «*Поездка в Кронштадт*» (поставлена в 1823 г., издана в 1824-м) является вольной перделкой прозаической комедии А. Ж. М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф. Ж. Д. Бюри) «*Le Voyage à Diépre*» (1821). Комедия Писарева «*Лукавин*» (поставлена в 1823 г., издана в 1824-м) использовала сюжет комедии Р. Б. Шеридана «*Школа злословия*», переведенной в прозе И. М. Муравьевым-Апостолом (1794).
- 20 Подразумеваются остроумные, зачастую насыщенные полемическим содержанием водевильные куплеты Писарева (некоторые из них собраны в особом разделе книги: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века. М.; Л., 1964) и его стихотворения: «К молодому любителю словесности» (Вестник Европы. 1821. № 7/8. С. 174—183), «Второе послание к молодому любителю словесности» (Вестник Европы. 1822. № 2. С. 208—218).
- 21 Этот перевод публиковался неоднократно под разными названиями: «*Пиршество греков-победителей*» (Сочинения в прозе и стихах. 1822. Ч. 1, кн. 2. С. 119—125), «*Пиршество победы*» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 1. С. 72—78).
- 22 Кокошкин возглавлял московскую дирекцию императорских театров в 1823—1831 гг.
- 23 У Дмитриева неточность: Писарев умер 24 лет от роду.

- 24 *Николай Дмитриевич Иванчин-Писарев* (1790—1849) — московский поэт-карамзинист, один из ближайших друзей престарелого И. И. Дмитриева. *Александр Александрович Писарев* (1780—1848) — плодовитый литератор, член ряда литературных и ученых обществ, автор книги «Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 году» (1817). В 1825—1830 гг. был попечителем Московского университетского учебного округа. Реплика мемуариста донныне звучит злободневно: А. А. и А. И. Писаревы спутаны, например, в комментарии Л. Г. Фризмана к кн.: Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 299.
- 25 Характерная ошибка памяти (или описки) мемуариста. Куплет (процитированный неточно) принадлежит не Княжнину, а самому А. И. Писареву (водевиль «Дядя напрокат»; представлен в 1827 г., полностью донныне не опубликован. Два куплета из него см. в кн.: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.; Л., 1964. С. 918—919). Дмитриев, очевидно, спутал водевиль Писарева с комической оперой Я. Б. Княжнина «Несчастье от кареты».
- 26 Дата рождения Павлова долго была в точности не известна. Лишь недавно установлено, что Павлов родился в сентябре 1803 г. См.: *Трифонов Н. А.* Когда же и где родился Н. Ф. Павлов. — Русская литература. 1973. № 3.
- 27 Выполненный Павловым перевод трагедии П. А. Лебрена «Мария Стюарт» опубликован в Москве в 1825 г. Согласно имеющимся данным, премьера трагедии на московской сцене состоялась не 19, а 27 ноября 1825 г. (см.: История русского драматического театра. М., 1977. Т. 2. С. 490).
- 28 Павлов обучался в Театральном училище с 16 июня 1811 г. по 1 июля 1821 г.
- 29 *Степан Васильевич Перфильев* (1796—1878) — жандармский генерал, начальник московского корпуса жандармов.
- 30 Ныне можно считать установленным, что Павлов был побочным сыном Владимира Михайловича Грушецкого.
- 31 Подразумеваются трагедии Вольтера «Меропа» (шедшая в Москве с 1810-х годов в переводе С. Н. Марина) и «Танкред» (ставилась в переводе Н. И. Гнедича). Актерское прошлое Павлова (о котором сам писатель не любил вспоминать) зло обыграл С. А. Соболевский в эпиграмме-эпитафии «На кончину Н. Н.». См.: Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л., 1988. С. 311.
- 32 Обстоятельства первой женитьбы Павлова донныне загадочны. По утверждению одних мемуаристов, женой Павлова была некая «княжна Касаткина»; по свидетельству других — «совсем молоденькая воспитанница богатой старухи Квашниной-Самариной» (подробнее см.: *Вильчинский В. П.* Николай Филиппович Павлов: Жизнь и творчество. С. 12—13). Вторая версия (которую предпочитает и Дмитриев) — правдоподобнее.
- 33 О нем Дмитриев бегло упомянул в 9-й главе воспоминаний.
- 34 *Иван Степанович Кротков* — один из представителей клана симбирских помещиков, славившихся своим богатством и самодурством. О них см.: *Соллозуб В. А.* Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 404—406; Рассказы бабушки <...>, собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 245—246.
- 35 *Мария Дмитриевна Львова-Синецкая* (1795—1875) — видная русская актриса, многолетняя любовница Кокошкина.
- 36 *Потанчикова Анна Семеновна* — артистка балета Большого театра, любовница, а затем и законная жена Кокошкина.
- 37 *Павел Иванович Дегай* (1792—1849) — крупный судебный деятель, с 1831 г. директор департамента Министерства юстиции (с 1842 г. — сенатор).
- 38 Карниолин-Пинский женился в 1833 г. на дочери князя Ивана Алексеевича Гагарина и выдающейся трагической актрисы Екатерины Семеновны Семеновой — Надежде. В 1837 г. Надежда Гагарина, возмущенная бесчинствами мужа, покинула его и вернулась в Москву, к матери. В 1845 г. Карниолин-Пинский возбудил против жены судебное дело, обвинив ее в аморальном поведении, а

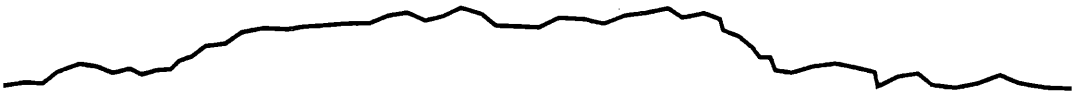
именно — в незаконном сожителстве с разными лицами. В результате он добился развода и заключения бывшей супруги в монастырь. Там она находилась на церковном покаянии до 1857 г. См.: *Медведева И. Н.* Екатерина Семенова. М., 1964. С. 297.

- 39 Карниолин-Пинский получил должность сенатора в 1850 г.
- 40 Подразумеваются либо *Иван Алексеевич Максин* (1791—1828), либо *Петр Алексеевич Максин* (даты жизни неизвестны) — второстепенные актеры московской труппы. О *Виноградском* никаких сведений обнаружить не удалось.
- 41 Это обвинение против Кокошкина выдвигал некогда сам Дмитриев. Ср.: «Молодых дебютантов и воспитанников Театральной школы он учил, так сказать, с голоса, как учат птиц, и потому некоторые играли немножко нараспев с голосу самого Кокошкина» (*Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1854. С. 116).
- 42 *Щепкин Михаил Семенович* (1788—1863) — выдающийся русский артист; *Сабуров Александр Матвеевич* (1800—1831), *Рязанцев Василий Иванович* (1800—1831), *Репина Надежда Васильевна* (1809—1867) — актеры московских театров.
- 43 *Александр Федорович Лабзин* (1766—1825) — вице-президент Академии художеств, писатель, известный мистик, масон. Дмитриев сблизился с ним в Симбирской губернии, куда Лабзин был выслан в 1822 г. после конфликта с Александром I. О глубоком духовном воздействии Лабзина на Дмитриева рассказывается в 9-й главе мемуаров. См. также его «Воспоминания о Лабзине» (Русский архив. 1866. № 6).
- 44 *Михаил Григорьевич Павлов* (1793—1840) — натурфилософ, профессор Московского университета. Один из первых популяризаторов шеллингианства в России. Дмитриев упоминает его книгу «Основания физики» (ч. 1—2. М., 1833—1836).
- 45 Имеются в виду знаменитый труд Шеллинга «System des transcendentalen Idealismus» (1800) и, видимо, книга Лоренца Окена «Lehrbuch der Naturphilosophie» (1809—1811).
- 46 Подразумевается приятель Дмитриева *Петр Александрович Новиков*, женатый на дочери И. М. Долгорукого.
- 47 См.: *Дмитриев М. А.* Князь Иван Михайлович Долгорукой и его сочинения. М., 1863. С. 147—148.
- 48 Сведения о семействе Вельяминовых-Зерновых скудны и касаются главным образом младших членов семейства. *Владимир Федорович* (1788—1831) — законодатель, в молодости не чуждый литературе. В 1805 г. издавал в Москве журнал «Северный Меркурий». Известность получил его «Опыт начертания частного гражданского права» (ч. 1—2. СПб., 1815—1821). *Федор Федорович* (1799?—1828) — офицер, убит под Варной в русско-турецкую войну. *Анисья Федоровна* (1788—1876), в замужестве Кологривова, была в свое время довольно известной писательницей.
- 49 Имеется в виду стихотворение А. Ф. Мерзлякова «К Элизе, которая страдает продолжительною болезнию» (Вестник Европы. 1808. № 10).
- 50 Дмитриев женился на Анне Федоровне Вельяминовой-Зерновой 10 июля 1827 г.; 15 сентября 1832 г. она скончалась. Об этом см. 16-ю главу воспоминаний.
- 51 *Михаил Михайлович Бакунин* (1764—1837), дядя известного анархиста, в 1808—1816 гг. был петербургским гражданским губернатором; с 1818 г., будучи отстранен от должности, находился под следствием по делу о беспорядках в подчиненном ему петербургском приказе общественного призрения. В 1827 г. уволен в отставку. Его жена — Варвара Ивановна, урожденная Голенищева-Кутузова (1773—1840), сестра литератора-архаиста П. И. Голенищева-Кутузова, — прославилась тем, что после петербургской премьеры памфлетной комедии А. А. Шаховского «Урок Кокеткам, или Липецкие воды» (1815) увенчала драматурга лавровым венком, вызвав тем бурную реакцию в стане карамзинистов и

- тем самым невольно способствовал созданию «Арзамасского общества безвестных людей». Их дети: *Василий Михайлович* (1795—1863) — драматург и переводчик; *Авдотья (Евдокия) Михайловна* (1794—?) — художница; *Екатерина Михайловна* (1811—1894) — начальница Крестовоздвиженской общины в Кронштадте, во время осады Севастополя (1855) возглавляла отряд сестер милосердия; *Праксодья Михайловна* (1810—ок. 1880) — писательница, которой впоследствии Дмитриев оказывал всяческое покровительство. О *Любови Михайловне* (1801—?) сведений практически не сохранилось. Некоторые материалы о семье Бакуниных см. также в работах: *Корнилов А. А.* Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915. С. 4—6; *Синицын А. Е. М.* Бакунина. — Вестник Европы. 1898. № 7.
- 52 *Захар Николаевич Посников* (1765—1833) — сенатор (с 1819 г.), тайный советник. Был женат на Марии Ивановне Архаровой (1783—?).
- 53 Имеется в виду графиня *Анна Петровна Брельо (Броглио)*, урожденная Левашева. Ее открытый дом на Садовой-Кудринской славился своими обедами.
- 54 Иван Иванович Дмитриев, дядя мемуариста, изучавший французский язык самостоятельно и стеснявшийся своего произношения, действительно говорил в обществе только по-русски. Пробел в образовании парадоксальным образом помогал И. И. Дмитриеву проводить в жизнь карамзинистскую языковую программу — приучать русское общество к русскому языку.
- 55 Статьи, появившиеся вслед за «Разговором между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» Вяземского, публиковались в следующем порядке: *Дмитриев М.* Второй разговор между классиком и издателем «Бахчисарайского фонтана» (Вестник Европы. 1824. № 5; без подписи); *Вяземский П.* О литературных мистификациях (Дамский журнал. 1824. № 7); *Дмитриев М.* Ответ на статью о литературных мистификациях (Вестник Европы. 1824. № 7); *Вяземский П.* Разбор Второго разговора (Дамский журнал. 1824. № 8); *Дмитриев М.* Возражения на разбор Второго разговора (Вестник Европы. 1824. № 8); *Вяземский П.* Мое последнее слово (Дамский журнал. 1824. № 9).
- 56 Подразумевается апологетическая статья Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева», предварявшая издание «Стихотворений» последнего (ч. 1. СПб., 1823).
- 57 *Платон Петрович Бекетов* (1761—1836) — книгоиздатель, библиофил, литератор, председатель Общества истории и древностей российских.
- 58 Дмитриев говорит о книге немецкого естествоиспытателя и философа религиозно-мистического направления Готтилфа Хейнриха фон Шуберта «Geschichte der Seele» (1830).
- 59 Имеются в виду сочувственные отзывы на выступление Дмитриева со стороны Ф. В. Булгарина и В. А. Ушакова (Литературные листки. 1824. № 8), статьи А. И. Писарева «Еще разговор между двумя читателями „Вестника Европы“» (Вестник Европы. 1824. № 8) и «Нечто о словах» (Там же. № 12, подп.: А. А. А.), а также статья М. М. Карниолина-Пинского «Мое первое и последнее слово» (Вестник Европы. 1824. № 10, подп.: Юст Ферулин). Статьи П. И. Шаликова в поддержку Вяземского публиковались в «Дамском журнале» (№ 9, 10). Кто подразумевается под критиком, «не сильным ни в остроумии, ни в диалектике», не ясно; может быть, это В. Н. Олин, автор рецензии на «Бахчисарайский фонтан» (Литературные листки. 1824. № 7). Комедия В. И. Головина «Писатели между собой» была опубликована лишь в 1827 г.
- 60 *Дмитриев Михаил.* Отрывок из Кодекса знаменитости. — Вестник Европы. 1824. № 9.
- 61 Этот эпизод полемики пересказан Дмитриевым весьма точно. Соответствующая фраза содержится в статье Вяземского «Мое последнее слово»: «...крепкий собственным убеждением и мнением людей, на коих с гордою уверенностью указать могу пред лицом отечества, я в праве, я в обязанности не дорожить суждением о себе человека, мне совершенно чуждого и по чувствам и по образу мыслей» (Дамский журнал. 1824. № 9. С. 117). Вяземский заявлял о прекраще-

- нии спора с Дмитриевым, однако уже в следующем номере «Дамского журнала» появилась статья Шаликова (подп.: Издатель) «Слово о слове *в пустом* и о проч. „Вестника Европы”», содержащая резкие выпады против Дмитриева и его союзников (№ 10. С. 161—165). Статья Шаликова, по-видимому, была инспирирована самим Вяземским: об этом говорит хотя бы тот факт, что завершила статью выдержка из адресованного Вяземскому частного письма Пушкина (публикация, кстати, ускользнула от внимания библиографов-пушкинистов). Появление «защитительной» статьи Шаликова и позволило Писареву прибегнуть к издательскому полемическому приему. После этого конфликт вышел за чисто литературные рамки.
- 62 О Шатилове см.: *Пиксанов Н. К.* Прототипы «Горя от ума». — В кн.: *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1987. С. 452.
- 63 Большинство из этих эпиграмм ныне опубликовано. См.: Эпиграмма и сатира. М.; Л., 1931. Т. 1.; Русская эпиграмма второй половины XVIII — начала XX века. Л., 1975; Русская эпиграмма (XVIII— начало XX века). Л., 1988 (см. по указателям авторов и адресатов).
- 64 *Алексей Федорович Малиновский* (1762—1840), начальник главного управления Московского архива коллегии иностранных дел, происходил из духовного звания (сын протоиерея). Дмитриев относился к нему крайне неприязненно.
- 65 «Послание к М. Т. Каченовскому» П. А. Вяземского, вызванное нападками критика на Карамзина, было опубликовано в «Сыне Отечества» (1821. № 2). Вяземскому отвечал С. Т. Аксаков полемическим «Посланием к Птелинскому-Ульминскому» (Вестник Европы. 1821. № 9). По свидетельству самого Аксакова, появлению его стихотворения в печати «всех более» содействовал М. Дмитриев. См.: *Аксаков С. Т.* Собр. соч. Т. 3. С. 51.
- 66 В редакционном примечании Воейкова к стихотворению Вяземского «Песня» говорилось: «Наши знаменитые друзья, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, обогащают, по своему обещанию, наш Журнал превосходными своими стихотворениями» (Сын Отечества. 1821. № 13. С. 277). Выражение «знаменитые друзья» немедленно сделалось расхожей полемической формулой.
- 67 Князь *Дмитрий Владимирович Голицын* (1771—1844) был назначен военным генерал-губернатором Москвы в 1820 г.
- 68 *Верстовский Алексей Николаевич* (1799—1862), *Алябьев Александр Александрович* (1787—1851) и *Шольц Федор Ефимович* (1787—1830) — композиторы, постоянно писавшие для московских театров.
- 69 Ныне в этом здании размещается так называемый Музей революции.
- 70 Дмитриевский «пролог» был издан отдельной книжкой: Торжество Муз. Пролог на открытие Императорского Большого театра, представленный 28 декабря 1824 года. Сочинение М. А. Дмитриева. М., 1824 (на части тиража — 1825).

*Публикация и примечания
О. А. Проскурина.*



РЕЦЕНЗИИ · ЗАМЕТКИ

Глеб Морев

КОНСТАНТИН ВАГИНОВ: ОБРЕТЕНИЕ ЧИТАТЕЛЯ

Константин Вагинов. КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ. Романы. Сост. А. И. Вагиновой и В. И. Эрля, вступ. статья Т. Л. Никольской, примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. М.: Современник, 1991. 592 с. 100 000 экз.

«Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя»; «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер». С этих начальных строк первого (и, пожалуй, вершинного) романа Константина Вагинова (1899—1934) «Козлиная песнь» читатели 60—80-х годов, а вернее, те из них, кому посчастливилось держать в руках единственное прижизненное (и единственное вплоть до 1989 г. отечественное) издание романа, вышедшее трехтысячным тиражом в Ленинграде в 1928 г., открывали *своего* автора. Для тех, кого так же, как и Вагинова, *не касался* Ленинград, кто вслед за его героями мог повторять: «филологическое образование и интересы — это то, что нас отличает от новых людей», и — оглядываясь вокруг — «среди ужаса и запустения живем мы», — книги автора, столь недвусмысленно определившего свое *profession de foi*, сразу становились в ряд *заветных*.

Близость Вагинова к «потаенной» петербургской литературе (Кузмин и обэриуты), к своеобразной авангардной субкультуре конца 20-х — начала 30-х годов, сделавшейся, вслед за акмеизмом, объектом интенсивного изучения, и одновременно его принадлежность к кругу «раннего» М. Бахтина, значение которого также подвергалось решительной переоценке, — все это сделало Вагинова одной из центральных фигур создавшейся в начале 70-х годов «альтернативной» истории литературы. Автор трех опубликованных книг стихов и трех — прозы, ни одна из которых, естественно, не переиздавалась с начала 30-х годов, удостоившийся 24-строчной заметки в 9-м (дополнительном!) томе «Краткой литературной энциклопедии», этот, казалось бы, забытый советский литератор был вторым (после Андрея Белого) русским автором, которого М. Бахтин,

беседуя с итальянскими славистами в 1972 г., советовал переводить на Западе.

К совету знаменитого филолога прислушались: книги Вагинова на Западе переводились, переиздавались и публиковались впервые. Назовем здесь лишь издания на русском языке: «Козлиная песнь» (США, 1978), «Труды и дни Свистонова» (США, 1984), «Гарпагониана» («Ardis», Ann Arbor, 1983), последний стихотворный сборник Вагинова «Звукоподобие», опубликованный впервые Г. Шмаковым и Дж. Мальмстадом в составе альманаха «Аполлон-77» (Париж, 1977) и, наконец, «Собрание стихотворений», подготовленное Л. Чертковым (Мюнхен, 1982).

Л. Чертков был, кажется, вообще первым публикатором и исследователем Вагинова. Впрочем, осуществленная им и Т. Никольской публикация нескольких стихотворений из книги «Звукоподобие» («День поэзии». Л., 1967), а также тезисная работа Т. Никольской о Вагинове в трудах XXII Тартуской научной студенческой конференции (1967) надолго остались единственными более или менее доступными материалами, открывающими писателя для соотечественников. Стараниями В. Эрля публикация Вагинова продолжилась в самиздате, там же появлялись и исследовательские статьи о его творчестве. Печатно же (если не считать немногочисленных упоминаний в мемуаристике) утверждалось маргинальное положение Вагинова в официальной культуре. В данном случае это делалось буквально — говорить о Вагинове приходилось в примечаниях, и читатели малотиражных тартуских «Ученых записок» или столичных сборников Института славяноведения и балканистики помнят, например, ценные наблюдения, касавшиеся поэтики Вагинова, в обширных сносках к работам В. Н. Топорова.

«Все снова повторится, круговорот-с», — говаривал Неизвестный поэт, альтер-эго автора, герой «Козлиной песни». Жизнь вложила в эти его слова подлинно пророческий смысл: давно ожидавшееся первое научно подготовленное издание прозы Вагинова вышло на родине, когда «нет Ленинграда, а есть Петербург», — ровно наоборот начальному вагиновскому утверждению, можно сказать, отправной точке его поэтического мифа.

К великому сожалению, это вышедшее вслед за сборником из трех романов в серии «Забывтая книга» (М., 1989) собрание составители вынуждены осторожно именовать «практически полным»: в книгу не вошла новелла 1931 г. «Конец первой любви», утраченная в 1981 (!) г. (Несмотря на достоверную информацию об имеющихся копиях пропавшей авторской машинописи, это неизвестное читателю произведение Вагинова так и остается неопубликованным. Соображения как нынешних держателей рукописи, так и владельца копии, воздерживающихся от публикации, хотя бы анонимной, в любом случае представляются нам неосновательными.) В книгу не вошли также записные книжки Вагинова (называвшиеся им «Семячки»), однако понятно, что подготовка их к печати — предмет особого текстологического и комментаторского труда.

В остальном же состав и — что особенно важно — текстологическая подготовка книги безупречны. Тексты всех четырех романов впервые печатаются в окончательной авторской редакции, с учетом последних внесенных Вагиновым исправлений (отметим, кроме того, что «Гарпаго-ниана» вообще впервые публикуется в России). В случае с «Козлиной

песнью» источником послужил печатный текст романа с многочисленными добавлениями и вставками автора (экземпляр книги, сохраненный вдовой писателя А. И. Вагиновой, находится ныне в Пушкинском Доме). «Труды и дни Свистонова» публикуются по экземпляру с аналогичной правкой из собрания покойного М. С. Лесмана (ныне — в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме). При подготовке текста «Бамбочады» учтены исправления, внесенные Вагиновым в экземпляры, подаренные Ф. М. Наппельбаум и А. Д. Радловой (соответственно частное собрание и ГПБ), а «Гарпагоониана» печатается по тексту авторизованной машинописи, хранящейся в Пушкинском Доме, причем добавления, писавшиеся Вагиновым в последние месяцы жизни для готовившейся им второй редакции романа, вынесены в приложения.

Приложения, составляя немалую по объему часть книги, включают в себя раннюю прозу Вагинова («Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема») и отражающие авторскую работу над текстом ранние редакции «Козлиной песни», а также послесловие к «Бамбочаде», написанное, как предполагают комментаторы, по цензурным соображениям и потому справедливо исключенное ими из основного текста. Кроме этого, впервые печатается записка Вагинова писателю М. Э. Козакову с изложением общего замысла последнего романа и фрагменты второй редакции «Гарпагоонианы» (в единственном до сих пор ардисовском издании они были произвольно включены в основной текст).

Уже этой сухой констатации принципов издания достаточно, чтобы понять первостепенное значение новоизданного тома. Перед нами действительно первое и, по возможности, полное собрание прозы одного из интереснейших писателей столетия. Надо сказать, что на фоне общей совершенно неудовлетворительной ситуации с научными изданиями текстов русской литературы XX в. появление такой книги отметить особенно приятно.

С начала 70-х годов творчество Вагинова, как и творчество всякого крупного писателя, работавшего к тому же в интереснейшей культурно-исторической ситуации и описавшего это переломное для судеб русской культуры время, постепенно подвергалось концептуальному осмыслению. Таким образом, восполнялась лакуна, оставленная современной Вагинову критикой. Специальные работы выявляли связь между прозой Вагинова и идеями Бахтина, его тексты сравнивали, или, пользуясь вагиновским термином, «сличали», с текстами А. Жида, Хаксли и Борхеса, упоминали в комментариях к переводам античных авторов, а недавно даже сопоставили с работами художника Ильи Кабакова.

При этом подготовленное Л. Н. Чертковым «Собрание стихотворений» оставалось единственным комментированным изданием Вагинова. Сейчас, наконец, рядом можно уверенно поставить и собрание его прозы. Обширные комментарии В. Эрля и Т. Никольской впервые полностью раскрывают сложную прототипическую структуру вагиновских романов, указывая людей из окружения писателя (Л. В. Пумпянский, М. М. Бахтин, И. А. Лихачев, П. Н. Лукницкий, А. Н. Егунов и мн. др.), чьи черты послужили Вагинову основой для создания гротескных романских персонажей. Понятно, что этот чрезвычайно актуальный для автора и его

современников биографический подтекст значительно приближает читателя к «авторскому» восприятию романа.

Отрадно, что определение прототипов не ограничивается простым указанием, но сопровождается подчас ценной аргументацией: одним из примеров последней является, на наш взгляд, позднее свидетельство М. Бахтина, передаваемое авторами комментариев со слов Н. И. Николаева (С. 551). Особого внимания заслуживает принципиальное для дальнейшего изучения прозы Вагинова выделение в ней уровня своеобразной авторефлексии. Так, в Куку (герое «Трудов и дней Свистонова») комментаторы остроумно усматривают не только карикатурный портрет Л. В. Пумпянского, как это было принято прежде, но и сниженный образ его «двойника» из «Козлиной песни» — Тептелкина.

Примечания — и в этом они служат дополнением отдела приложений — также демонстрируют процесс текстологической работы над романами: восстановлены не только авторские сокращения и ранние редакции, но и отмечены случаи редакторской правки (в «Трудах и днях Свистонова»), носившей, как правило, конъюнктурный характер.

Касаясь проблемы прототипов в романе «Козлиная песнь», позволим себе сделать небольшое дополнение к комментарию. В. Эрль и Т. Никольская, говоря об одном из героев романа — «философе с пушистыми ушами» Андрее Ивановиче Андриевском, справедливо указывают, что его прототипом является М. М. Бахтин. Однако небезынтересно отметить, что руководителем одного из петербургских религиозно-философских кружков, именовавшегося «Космической академией наук» и близкого к кружку А. А. Мейера «Воскресение» (по делу которого был осужден в 1929 г. Бахтин и арестован Пумпянский), был философ и врач *Иван Михайлович Андреевский* (1894—1976). О кружке Андреевского, разгромленном, как и «Воскресение», весной 1928 г., Вагинов мог знать от своей знакомой поэтессы М. М. Шкапской, сестры Андреевского, а также от входившего в кружок филолога-эллиниста А. Н. Миханкова, члена близкой к Вагинову переводческой группы А. Б. Д. Е. М. (кстати, другой «абдемовец» — А. В. Болдырев — был членом «Воскресения»). Не настаивая на прямой связи Андреевского с героем романа, кажется все же не лишним зафиксировать вероятное знакомство Вагинова с деятельностью «Космической академии» и И. М. Андреевского.

В одном из прерывающих повествование «Козлиной песни» «междусловий» Вагинов — или «установившийся автор», как он себя в данном случае именует, — с грустной иронией признается: «То, что моих произведений почти не печатают, меня нисколько не смущает. В прежние времена меня тоже бы не печатали».

«Прежние времена» для наследия Вагинова, надеемся, миновали окончательно. И в эти годы у него всегда был свой читатель, не смущавшийся качеством ксерокса или машинописной копии, по которой приходилось иногда разбирать его книги. С выходом же (стотысячным тиражом!) собрания прозы Константина Вагинова неизмеримо увеличится число тех, кому еще предстоит услышать и понять его слова и заключенные в них «гибель и великую страсть, и жалобу на заходящее навек солнце».

Петербург

В. Ю. Проскурина

МОЛОДЫЕ ГОДЫ ААРОНА ШТЕЙНБЕРГА

А. Штейнберг. ДРУЗЬЯ МОИХ РАННИХ ЛЕТ (1911—1928). Подгот. текста, послесловие и примеч. Ж. Нива. Париж: Синтаксис, 1991. 288 с.

В 1968—1969 гг. в Лондоне известный деятель еврейской культуры, философ, переводчик Аарон Захарович Штейнберг (1891—1975) записывает то, что многие десятилетия хранилось в его феноменальной памяти, — рассказ о встречах с крупнейшими писателями и мыслителями «серебряного века». Удивителен сам факт того, что на исходе XX столетия вновь прозвучал голос одного из участников литературно-философского движения начала века. Девять глав этого значительного корпуса мемуарных текстов («В. Я. Брюсов», «Философское содружество»¹, «Белый за границей», «Две души Горького», «Самоцветные слова» — о Е. Замятине, Н. Гумилеве, «На петербургском перекрестке. Встреча с В. В. Розановым», «Острый глаз Ольги Форш», «Лев Платонович Карсавин», «Лев Шестов») отныне будут являться важнейшим источником сведений для всякого историка культуры начала XX в.

Юный студент двух факультетов Гейдельбергского университета — философского и юридического, выходец из богатой еврейской семьи, ортодоксальный иудей, Аарон Штейнберг был фигурой если не уникальной, то достаточно экзотичной для русской жизни того времени. Он принадлежал второму поколению еврейской интеллигенции России — поколению «детей», с почтением, но и не без иронии поглядывавших на своих почти ассимилировавшихся «отцов». Обаятельный своим юношеским максимализмом, блестяще образованный, внутренне свободный, Аарон Штейнберг воплощал собой образ нового русского еврея, спокойно, без напряженной раздвоенности, вошедшего в русскую интеллектуальную жизнь, но оставшегося именно евреем, подчеркнуто пунктуально соблюдавшим религиозные предписания.

Видимо, подлинность внутреннего облика Аарона Штейнберга была столь убедительна, что притягивала к себе людей достаточно сложных: русский еврей поневоле оказался «соглядатаем» самых причудливых «изгибов» русской души. Так, например, Александр Блок, проводя с юным философом страшную ночь в большевистской тюрьме (на знаменитой Гороховой, 2), вступает в один из самых откровенных, по его собственному признанию, разговоров. «Как Кириллов и Шатов», они беседовали всю ночь на волнующие обоих темы — о религии и власти, об «истинных» и «ложных» евреях, о судьбе Андрея Белого и В. В. Розанова (С. 36—42). Андрей Белый, приняв решение нелегально перейти границу и эмигрировать, выбирает себе в спутники молодого друга — Аарона Штейнберга (о перипетиях этого несостоявшегося предприятия см. с. 110—114). Юный мудрец, читающий Ветхий завет в оригинале, становится в эмиграции

¹ Эта глава, посвященная рассказу о деятельности Вольфила (вольной философской академии), одним из участников которой являлся А. Штейнберг, содержит немало уникальных фактов. Составитель удачно дополнил ее «Приложениями» — сопутствующими рассказу текстами.

интимным другом Льва Карсавина, доверяющего ему самые сокровенные тайны не только своей жизни, но и будущей смерти (см. рассказ о будущем монашестве Карсавина, с. 213). Его дружеские беседы со Львом Шестовым, прошедшие через десятилетия, — одно из наиболее глубоких проникновений в оставшийся почти закрытым внутренним мир замечательного философа. Именно своему молодому собеседнику доверил Шестов тайну псевдонима, именно Аарон Штейнберг угадал сложные, подсознательные импульсы в поведении философа (С. 257—258).

Психологическая установка мемуаров заставляет Штейнберга отмечать существенное: в воспоминаниях почти не осталось рассказа о жизни и быте, в них — повествование о мыслях и словах. Штейнберг строит свои воспоминания на диалоге, запечатлевая все его повороты, фиксируя реакции собеседников. Тонкий исследователь Ф. М. Достоевского (см. новейшее переиздание его самой известной работы «Система свободы Достоевского», Париж, 1980), Штейнберг превращает в психологический роман и свои собственные мемуарные тексты. Встречи и беседы инсценируются им в поэтике романов любимого писателя. Ярчайшим примером служит глава, посвященная В. В. Розанову. Осенью 1913 г. в разгар дела Бейлиса Штейнберг, прочитавший очередную черносотенную статью Розанова, решает нанести визит прежде любимому писателю. Встреча на пороге, портрет Розанова, ситуация застолья, грозящего вот-вот перерасти в скандал, печальные глаза дочерей, стыдящихся отца, — все это отсылает к обстановке кульминационных сцен романов Достоевского. Взынченность разговора на «ключевую» тему — роль евреев в России — постепенно доходит до высшего напряжения, когда Штейнбергу кажется, что надо встать и уйти. Однако тут, на высшей ноте полемики, неожиданно приходит взаимное сверхпонимание, которое не укладывается ни в какие логические схемы. Розанов ведет Штейнберга в кабинет, где лежит «Друг» (больная жена писателя), и здесь, в обстановке интимной домашности, разговор приобретает иную тональность. Штейнберг пишет: «Вместо того, чтобы обличать черносотенца, который клеветает на еврейский народ, восстанавливает русское население, и главным образом духовное сословие, против евреев, я как бы вошел в семью Василия Васильевича, как-то сроднился с ним в такой короткий срок» (С. 168—169). Неожиданное «откровение» — признание Розанова в том, что он «взял двадцать тысяч рублей за свои статьи с „Земщины“» (С. 171), — неожиданно и даже «непроизвольно» восстановило престиж писателя в глазах молодого человека. «Библиейское простодушие» Розанова открылось Штейнбергу как некая тайна, и он уже не мог присоединить свой голос к всеобщему хору осуждения писателя.

Весь рассказ о взаимоотношениях с Розановым в высшей степени показателен для специфики обсуждения еврейской темы в воспоминаниях. Юный еврей «с душою прямо геттингенской», несмотря на свою искреннюю увлеченность русской культурой, на зараженность загадкой русской «тайны», осознает себя носителем иной культуры и иной психологии. Он — совсем «свой» (особенно в пору деятельности в Вольфиле), но все-таки «чужой», и ситуация с Розановым служит тому подтверждением. В то время как практически весь культурный мир отвернулся от Розанова,

когда даже его постоянный «собеседник» М. О. Гершензон считал невозможным продолжать переписку с писателем, Штейнберг появляется в его доме. Поколение «отцов», как, например, М. О. Гершензон, уже не отделяло себя от русской почвы, срослось с ней, и потому дело Бейлиса воспринималось как собственная болезнь, собственная боль и собственный грех. Потерявший покой М. О. Гершензон пишет в это время: «Я просто болен делом Бейлиса»¹. Он никогда не простит Розанову статей того времени, даже когда наступят страшные времена и более тяжкие беды. Так, 15/28 мая 1918 г. Гершензон писал брату о последней встрече с ним: «На днях был у меня вечером В. В. Розанов. Он, с разорением Нового Времени, переселился в Троицкий посад, здесь вблизи, очень одряхлел и бедствует; жаль было видеть старика, какой он голодный. Пробовал оправдывать свое поведение в деле Бейлиса, но я попросил прекратить этот разговор»².

Для Гершензона — это черная страница в жизни писателя и в жизни России, для Штейнберга, смотрящего на все происходящее с некоторым отстранением, это «тайна русского характера», то, что надо попробовать разгадать. Он воспринимает Россию уже сквозь призму культуры иного типа — с позиций европейского еврея, для которого «русскость» — лишь одна из причудливых составляющих облика. В этом специфика воспоминаний и их дополнительная ценность.

¹ РО РГБ. Ф. 746. Карт. 20. № 19. Л. 11.

² Там же. Ф. 746. Карт. 21. № 1. Л. 28.

ТРИ ЗАМЕТКИ К 200-ЛЕТИЮ П. А. ВЯЗЕМСКОГО

1

Д. Н. Черниговский

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ И И. М. ДОЛГОРУКОВ

Личные и творческие связи Вяземского и Долгорукова мало привлекали внимание исследователей и были слабо документированы. Между тем обнаруженные в московских архивах стихотворения обоих авторов проясняют картину их непростых взаимоотношений.

О самом факте их знакомства принято судить по дарственной надписи Долгорукова Вяземскому на авторизованном списке его сатирической оды «Везет» (1813)¹. Однако есть данные, что поэты были знакомы четырьмя годами раньше. В бумагах Вяземского хранятся следующие стихи:

К. Долгорукову

Читал я Сумерки твоих осенних дней.
Дивился жару чувств и пылким вдохновениям,
Дивился и сказал с невольным изумленьем:
Что ж был поэт во дни весны своей?

В авторском примечании к стихам значится, что они «...были написаны в 1809 г. и поднесены во Владимире К. Ивану Михайловичу Долгорукову...»² Поводом для четверостишия послужил сборник стихов Долгорукова «Сумерки моей жизни» (1808), посвященный покойной жене автора Е. С. Долгоруковой (Смирновой).

К сожалению, ни Долгоруков, ни Вяземский в мемуарных сочинениях не рассказали о характере своих взаимоотношений. Более того, Долгоруков и вовсе не упоминает имени своего молодого собрата по перу, тогда как его отцу — А. И. Вяземскому — в «Капище моего сердца, или Словаре всех тех лиц, с которыми я был

1 См.: Поэты-сатирики конца XVIII — нач. XIX в. Л., 1959. С. 710.

2 ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 881. Ср. публ. в статье В. С. Нецаевой «Отец и сын». — Голос минувшего. 1923. № 3. С. 54 (Примеч. ред.)

в разных отношениях в течение моей жизни» (М., 1874) уделена глава.

По-видимому, в середине 10-х годов XIX в. добрые отношения между поэтами ухудшились: для арзамасского Асмодея Долгоруков должен был казаться литературным старовером. Такое предположение подтверждает письмо Вяземского Д. Н. Блудову от 25 февраля 1817 г., где Долгоруков ставится в один ряд с одиозной фигурой тогдашнего писательского мира — П. И. Шаликовым³. В период службы Вяземского в Варшаве его московский корреспондент В. Л. Пушкин не раз пишет о Долгорукове с изрядной долей издевки, рассчитывая на сочувственную реакцию адресата; Долгоруков именуется «старым» поэтом и зачисляется в ряды московских «беседчиков» из университетского Общества любителей словесности⁴.

Страницей в истории личных и творческих контактов двух поэтов в 1820-е годы являются долгоруковские «СТИШКИ, сочиненные по случаю напечатанных Кн. Вяземским в *Инвалиде*, под названием „Мои желания”» (1823). Приводим текст этого неопубликованного стихотворения:

Когда в красивой ты безделке
Свои желанья изъяснял
И не на лире — на свирелке
Пенату жалобно зывал,
Чтоб он тебя своим покровом
От злоязычника хранил,
Тогда и я твоим же словом
Пената своего молил,
Чтоб от тебя оборонил!

И ты злоречия боишься!
Давно ли сам уж не таков?
Всю жизнь способностью гордишься
Кольнуть набором едких слов.
Тебе ль с умом и просвещеньем
И с сердцем нежным (может быть),
Прилично щеголять уменьем
Свой круг на шот чужой смешить,
Как жалом — перышком язвить.

Цена талант благой природы,
Которым ты вознагражден,
Хочу, чтоб твой досуг свободы
На пользу был употреблен.
Хочу, чтоб ты нас осторожно
В стихах и прозе назидал,
А не кошунствовал безбожно
И с остротой не клеветал
Про всякой пир, театр и бал.

Поверь (коль дать совет я вправе),
Что эпиграмм ничтожен труд,
Оне минутной блеск забаве,
А прочной славы не дадут.
Тебя снабдил своим искусством
Сам Аполлон стихи писать.

3 См.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 378.

4 См.: Пушкин В. Л. Стихи: Проза: Письма. М., 1989. С. 247, 253.

Клади с обильным сердца чувством
 На все, что можешь сочинять,
 Не зла, а Гения печать.

Тогда и я с тобою купно
 Пенатам общим воззову,
 Да век хранят твой неотступно
 Для стран, где вместе я живу.
 Пиит лишь тот блажен бывает,
 Которой, ближнего любя,
 Зоилов желчью не хворает,
 И, скаредной порок губя,
 Исправить смыслит сам себя⁵.

Представляется, что Долгоруков упрекает здесь Вяземского не просто за язвительный склад ума и обилие эпиграмм. Поводом для негодования послужил конкретный выпад «злоречивого» поэта против автора «Стишков...» или кого-то из его окружения: «Пената своего молил, чтоб от тебя оборонил». Косвенным подтверждением тому служит неопубликованное сатирическое послание Долгорукова «К приятелю» (1822), адресат которого не указан. В эпистоле, в частности, есть такие строки:

Ты знаешь, что в Москве разнесся каталог,
 Обруган лучший люд в нем с головы до ног.
 ... в общежитии поступка нет гнусней,
 Как, выставя порок, именовать людей...
 И чести не шадя — ульнуть от наказания,
 К уставам скромности без всякого вниманья,
 О тех домах, куда стремятся есть и пить,
 Трезвонить всяку ложь, чтоб площадь рассмешить⁶.

Далее Долгоруков обращается с гневным упреком к авторам «каталога»:

Нет! Нет! господчики, подкидыши злой моды,
 Напрасно вы плодом считаете свободы,
 Пустое право-взор насмешливой болтать...
 Пишите в доброй час и с пользой занимайтесь,
 Но благодравием шутить остерегайтесь,
 Без благ сердечных ум всегда лежит во зле,
 И Гений с ним одним — бич Божий на земле⁷.

Здесь, как видим, речь идет о каком-то неизвестном нам сатирическом произведении, автором или соавтором которого мог быть Вяземский. Во всяком случае, строфа IV «Стишков...» близка наставлению литературной молодежи в послании. Резкость выражений в процитированном отрывке, по сравнению с тоном мягкого укора в «Стишках...», объясняется тем, что произведения разделял временной промежуток, в течение которого гнев Долгорукова мог утратить свою силу. С другой стороны, нужно учитывать, что послание не предназначалось для печати, и Долгоруков, негодуя, не выбирал выражений.

Вероятно, все отношения между поэтами были прекращены, и только этим можно объяснить отсутствие в «Капище...» рассказа о Вяземском, уже известном к тому времени литераторе. По тону «Стишков...» видно, что Долгоруков был бы рад пойти на прими-

5 Долгоруков И. М. Запрещенной товар <Сб. неопубл. стихотворений>. — ОРК и Р библиотеки МГУ. 1 РК 175². Л. 76 об. — 77.

6 Там же. Л. 67 об.

рение, если бы инициатором его выступил Вяземский, но молодой романтик, как кажется, остался равнодушен к обиде старика поэта.

На склоне лет задиристый остроумец во многом изменил свою мировоззренческую позицию, и в новой системе ценностей нашлось место для Долгорукова, теплый отзыв о котором в «Старой записной книжке» можно считать запоздалой данью уважения⁸. По-видимому, Вяземский сам осознал ту художественно-психологическую связь между своей и долгоруковской литературной манерой, связь, на которую впоследствии указывали практически все исследователи творчества двух поэтов.

8 См.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 476—481.

2

К. А. Кумпан

ОБ ОДНОМ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОМ КАЗУСЕ

Уже при первоначальном отборе текстов для издания стихотворений П. А. Вяземского (1)* наше внимание привлекло следующее загадочное четверостишие:

Пред хором ангелов семья святая
Поет небесну благодать,
А здесь семья земная
По дудке нас своей заставит всех плясать.

Впервые этот текст был опубликован в Полном собрании сочинений Вяземского, в цикле из трех стихотворений такого же размера, под общим заглавием «Эпиграммы и заметки» (2, 390). В примечаниях к собранию, где фиксировался лишь источник текста, указано, что цикл воспроизведен по «копии 1825 г.» (2, VII). В дальнейшем, уже вне цикла, это четверостишие было помещено в сборнике «Избранные стихотворения» Вяземского (3, 420), подготовленном В. С. Нечаевой, которая существенно дополнила стиховую часть указанного «полного» собрания (т. е. тома 3, 4, 11 и 12) и снабдила издание развернутым историко-литературным комментарием. Исследовательница уже без всяких оговорок датирует стихотворение 1825 годом, относит его к жанру «эпиграммы» и дает следующее его толкование: «По нашему мнению, она <эпиграмма.— К. К.> направлена против царской семьи и является одним из наиболее резких выпадов Вяземского против самодержавия в эпоху либерализма» (3, 544). Понятно, что эта политическая трактовка не только выделила четверостишие из других стихотворений цикла «Эпиграммы и заметки», но и заставила включить его во все последующие научно значимые издания Вяземского (4, 166; 5, 133), как особо важное для характеристики мировоззрения поэта 1825 г., оказавшегося, таким образом, апогеем его оппозиционных настроений. Было оно также включено М. И. Гиллельсоном в вышедшую в серии «Библиотека поэта»

* В скобках дается номер примечания и страницы указанного в примечании издания.

антологию «Русская эпиграмма» (6, 283); при этом такие серьезные исследователи Вяземского, как Л. Я. Гинзбург и М. И. Гиллельсон, в своих примечаниях без всякого сомнения присоединились к «убедительному предположению» Нечаевой (4, 450), что «эпиграмма направлена против царской семьи и является одним из наиболее резких высказываний Вяземского против самодержавия» (5, 407; 6, 735). Иначе говоря, за истекшие со времен нечаевского издания десятилетия приведенное в начале заметки четверостишие прочно вошло в круг текстов, относящихся к политической сатире начала XIX в.

Вероятно, магия политического прочтения, а также «сила тайная авторитета» крупнейшего знатока Остафьевского архива (известно, что сам архив долгие годы хранился у Нечаевой дома) были столь могущественны, что никто не обратил внимание на несомненную странность «экспозиции» этой так называемой «эпиграммы». Напомним, что в том типе эпиграмм, к которому относится наш текст, построенном на семантическом (а иногда и синтаксическом) параллелизме, в «экспозиции» (или, по классическому определению Н. Ф. Остолопова, — «предложении») воспроизводится обычно нечто хорошо известное читателю своего времени, задается некая банальная ситуация. Например, «экспозиция» может являть собой строки популярного стихотворения, романса, песни, пословицы, эпизоды из хрестоматийных исторических, мифологических, библейских сюжетов и т. д. К этому типу относятся, например, эпиграмма Пушкина «Лук звенит, стрела трепещет...» или эпиграмма Вяземского «Отечество спаслось Кутузова мечом...», в первой из которых «экспозицией» является миф об убийстве Аполлоном дракона Пифона, а во второй — известный исторический факт — победа России в войне 1812 г. Соотнесенность этой ситуации в «экспозиции» с конкретным поводом написания эпиграммы в «пуанте» создает основной или дополнительный комический эффект.

«Экспозиция» настоящей «эпиграммы» как бы тоже отсылает к библейскому сюжету, поскольку словосочетание «семья святая» не может быть не чем иным, как поэтической инверсией «Святого семейства». Однако эпизод пения Святым семейством (Девой Марией, святым Иосифом и младенцем Христом) «небесной благодати», да еще почему-то «пред хором ангелов», выглядит очевидным нонсенсом. В Святом писании его нет и быть не может. Представляется, по крайней мере, странным моделирование Вяземским этой псевдоевангельской ситуации ради того, чтобы намекнуть в «пуанте» на произвол самодержавия.

Размышления над смыслом четверостишия заставили нас обратиться к поискам рукописного его источника, поскольку именно маргиналии на полях некоторых списков эпиграмм, посылаемых Вяземским своим издателям и библиографам (П. И. Бартеневу, М. Н. Лонгинову и С. Д. Полторацкому), до сих пор были главным источником их расшифровки. Что же касается настоящего стихотворения, то первым и последним, кто видел его рукопись, был Н. П. Барсуков, готовивший тексты в указанном Полном собрании сочинений (2). В. С. Нечаева в примечаниях указывает: «В

архиве этой эпиграммы мы не встретили» (3, 544). «Не удалось обнаружить» копии 1825 г. и Л. Я. Гинзбург (4, 450). «Местонахождение копии неизвестно», — заявляет М. И. Гиллельсон (6, 735).

Между тем найти архивный источник четверостишия оказалось не столь уж сложно: он хранится в одном из известных рукописных сборников стихотворений Вяземского (7), которым и Нечаева и Гинзбург активно пользовались для сверки других текстов поэта. Можно предположить, что «копия», находящаяся на одном листе с четырьмя другими четверостишиями (8), осталась не замеченной исследователями совершенно случайно.

Итак, что же прояснилось при непосредственном обращении к рукописи? К сожалению, никаких маргиналий комментаторского свойства на нем не оказалось. Но перед нами вовсе не копия, а автограф, точнее — недатированный авторский список. Вероятно, у Барсукова имелись свои резоны датировать его 1825 годом, однако время написания и время снятия сохранившейся авторской копии явно не совпадают. О том, что четверостишие было написано по крайней мере на несколько лет раньше 1825 г., свидетельствует, в частности, его расположение в указанном списке между текстами конца 1810-х и 1823 годом. И наконец, самое главное: автограф позволил установить аутентичный текст стихотворения. Дело в том, что Барсуков неверно прочел лишь одно слово в приведенных выше четырех стихах, но слово это оказалось ключевым: вместо слова «семья» в автографе не очень четко, но вполне читаемо расшифровывается имя собственное «Сесилия». Таким образом, подлинный текст четверостишия оказался следующим:

Пред хором ангелов Сесилия святая
Поет небесну благодать,
А здесь Сесилия земная
По дудке нас своей заставит всех плясать(9).

При таком прочтении уясняется смысл «экспозиции» стихотворения: в первых двух стихах речь идет о католической святой III в. Цецилии (или Сесилии), считавшейся покровительницей духовной музыки и с музыкальной атрибутикой изображавшейся в живописных произведениях. В данном случае Вяземский, вероятно, имел в виду знаменитую алтарную экспозицию Рафаэля «Святая Сесилия», хранящуюся в Болонской пинакотеке (в XIX в. она часто репродуцировалась в виде гравюр и литографий), в центральной группе которой изображена святая с «поднятыми долу» очами, то ли внимающая, то ли подпевающая хору ангелов, расположенному со своими музыкальными инструментами на небесах и распевающему там по нотам.

Уточнение текста установило и жанр стихотворения: это вовсе не «эпиграмма», направленная «против царской семьи», а мадригальный экспромт, посвященный какой-то даме, фигурирующей здесь под настоящим или вымышленным именем Цецилии, — может быть, какой-то знаменитой музыкантше (флейтистке?) или просто «великосветской львице». Личность адресата пока установить не удалось: возможно, в дальнейшем при просмотре материалов вокруг Вяземского (например, неописанной части альбомов

«пушкинской поры») обнаружится ранний автограф настоящего мадригала, установится адресат, уточнятся время и обстоятельства его создания. Однако уже сейчас текст четверостишия следует навсегда изъять из корпуса текстов политической сатиры декабристской эпохи. Это мы и сделали, не включив его в подготовленное при нашем участии новое издание «Русской эпиграммы» (10). Остался он и за рамками того самого сборника стихотворений, о котором шла речь в первой фразе настоящей заметки (1), как стихотворение «проходное» и не столь значимое в эстетическом и идеологическом отношении, чтобы быть отобранным в «избранное издание»; таким образом, также за рамками комментария остался и изложенный здесь сюжет.

В качестве постскриптума хотелось бы напомнить следующие слова одного из самых замечательных текстологов XX в. — Б. В. Томашевского: «Существует распространенное мнение, что текстологическая работа имеет свой резон только в больших «академических» научных изданиях. В популярных изданиях это часто признается несущественным: редактор может ограничиться перепечаткой «хорошего» издания. Эта точка зрения требует решительного отпора» (11). В наш век коммерческих изданий, работа над которыми часто сводится к недоброкачественной «перепечатке» далеко не «авторитетных» изданий, призыв пушкиниста 1920-х годов к серьезной подготовке популярных изданий классиков звучит чрезвычайно актуально. На примере изложенного казуса видно, к чему может привести отсутствие тщательной текстологической проверки публикуемого текста. Следует иметь в виду, что дублирование ошибки в популярном издании — это не простой повтор опечатки, а закрепление в сознании широкого круга читателей неверного прочтения, подчас искажающего картину творчества и эволюции мировоззрения писателя.

Примечания

- 1 *Вяземский П. А.* Стихотворения. Вступ. статья Л. Я. Гинзбург. Сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л., 1986 («Библиотека поэта», большая серия).
- 2 Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. СПб., 1880. Т. 3.
- 3 *Вяземский П. А.* Избранные стихотворения. Ред., статья и коммент. В. С. Нечаевой. М.; Л., 1935.
- 4 *Вяземский П. А.* Стихотворения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л., 1958 («Библиотека поэта», большая серия).
- 5 *Вяземский П. А.* Сочинения в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Сост., подгот. текста и коммент. М. И. Гиллельсона. М., 1982.
- 6 Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Сост., подгот. текста и примеч. В. Е. Васильева, М. И. Гиллельсона, Н. Г. Захарченко. Л., 1975 («Библиотека поэта», большая серия).
- 7 ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 860. Л. 54.
- 8 Стихотворения на листе переписаны в следующей последовательности: 1. «Работая пером, как топором...»; 2. «Чтоб Вас оставить, Вас я вижу...»;

3. «Тебе, одной тебе Быть Антигоной можно...»; 4. Настоящее четверостишие; 5. «Жужжащий враль, едва приметный слуху...»
- 9 Интересно отметить, что в каталоге ЦГАЛИ атрибуция этого автографа «приведена в соответствие» с публикациями: в первом стихе фигурирует «семья», далее отмечено, что это «эпиграмма», рукопись которой представляет собой «копию 1825 г.».
- 10 Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Вступ. статья М. И. Гиллельсона. Сост. и примеч. М. И. Гиллельсона и К. А. Кумпан. Подгот. текста К. А. Кумпан. Л., 1988 («Библиотека поэта», большая серия).
- 11 *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 228—229.

3.

Д. П. Ивинский

КНЯЗЬ П. А. ВЯЗЕМСКИЙ О РАСПРОСТРАНЕНИИ
КОММУНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В РОССИИ

«Красные страшны более им, а не нам...», — записал Вяземский 25 октября 1853 г.¹ Он полагал, что отечественные коммунисты — лишь ничтожные подражатели своих западных коллег и вдохновителей, не способные приобрести какой бы то ни было политический вес в русском обществе. В стихотворении из цикла «Заметки» (1862) читаем: «Вот и у нас заводят речь о красных, // Но, кажется, толкуют не впопад; // Не в первый раз, в усилиях ежечасных // И все и всех мы корчим на подряд, / <...> Что нового Европа ни затеет, // Сейчас и мы со снимком на лице, // И под узор французский запестреет // Домашнего изделия дрянцо»². Тем любопытнее, что в 1867 г. Вяземскому, уже обер-шенку Двора и члену Государственного Совета, пришлось высказаться о коммунистической идеологии во вполне официальной записке, текст которой помещен ниже.

Записка эта связана с обсуждением в Соединенном департаменте законов и гражданских дел Государственного Совета возможных «предупредительных и карательных» мер по отношению к «противозаконным обществам», состоявшимся 28 января и 11 февраля 1867 г.³ Замечания Вяземского касаются «Представления главного управляющего Вторым отделением собственной его императорского величества канцелярии по проекту изменения VI главы IV раздела, а также III и IV глав IX раздела уложения о наказаниях, о мерах к предотвращению развития коммунистических идей»⁴. Текст Вяземского⁵ датируется концом февраля — первыми числа-

1 *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1886. Т. 10. С. 72.

2 *Вяземский П. А.* Избр. стихотворения. М.; Л., 1935. С. 449.

3 Официальные документы, относящиеся к этому обсуждению, сохранились в Остафьевском архиве; см.: ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 3—24 об. См. также: Опись дел Архива Государственного Совета. Т. 7: Дела Государственного Совета с 1867 по 1870 г. СПб., 1911. С. 4.

4 Печатный текст «Представления...» см.: ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 7—27.

5 См.: ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1099. Л. 1—4 (черновой текст, автограф); Л. 5—8 (окончательный текст, авторизованная рукопись; «замечания» печатаются по этому источнику).

ми марта 1867 г.: кн. С. Урусов в своем письме к Вяземскому от 5 марта 1867 г. говорит о замечаниях его как об очень недавно появившихся на свет¹.

Замечания эти основаны на убеждении в том, что, как писал Вяземский в 1848 г., «благодаря Бога, у нас слова царь и народ еще нераздельны» и «кто хочет служить народу, тот вместе с тем служит и царю»². До конца дней Вяземский сохранил убеждение в том, что лишь конституционная монархия и постепенные реформы могут предохранить Россию от революционных потрясений. Поэтому, говоря о «разрушительных идеях», Вяземский начинает с указания на очевидную, с его точки зрения, недостаточность репрессивных мер, выдвигая на первый план необходимость внутренних преобразований («хорошая система народного образования и просвещения» и т. п.), «созидания благоустройства и общественного благоденствия». Его политическое кредо — это прежде всего требование законности, идет ли речь о правительстве, или его противниках. «...Мы все,— читаем в письме Вяземского к М. П. Погодину от 28 апреля 1866 г.,— должны быть верноподданные закона, <...> а сепаратизм от закона, или вне закона, хуже и вреднее всякого другого сепаратизма, потому что он зарождаёт своеволие и политическую путаницу»³. Разумеется, обвинения в политическом консерватизме и даже ренегатстве часто раздавались в это время из демократического лагеря; вот как писал о Вяземском Огарев в 1863 г.: «О! Не великий князь (когда-то либерал),// От ссыльных сверстников далеко ты удрал// В жандармскую любовь — к престолу, не к народу,// Продажностью писак втесняемую в моду»⁴. В статье «Кое-что о себе и о других, о нынешнем и вчерашнем» Вяземский говорил по этому поводу: «Иным колят глаза их минувшим. Например, упрекают их тем, что говорят они ныне не то, что говорили прежде. Одним словом, не говоря обиняками, обличают человека, что он прежде был либералом, а теперь он консерватор, ретроград и проч., и проч. Во-первых, все эти клички, все эти литографированные ярлыки ничего не значат. Это слова, цифры, которые получают значение в применении. Можно быть либералом и вместе с тем консерватором, быть радикалом и не быть либералом, быть либералом и ничем не быть. Попугай, который затвердит слова: свобода, равенство прав и тому подобное, все же останется птицей немыслящей, хотя и выкрикивает слова из либерального словаря»⁵.

* * *

Некоторые замечания на проект о мерах к предотвращению развития коммунистических идей

Нет сомнения, что коммунизм и вообще коммунистические идеи более или менее распространены в Европе. Равно нет сомнения и в том, что они вредны и пагубны и покушаются поколебать

1 ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 1—2.

2 ЦГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 2097. Цит. по изд.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 326.

3 ЦГАЛИ. Ф. 373. Оп. 1. Ед. хр. 119. Л. 11 об.

4 Огарев Н. П. Избр. произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 389.

5 Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 293.

существующий законный государственный и общественный порядок. Внимание и бдительность правительства не должны терять из вида эти покушения. Оно обязано за себя и за общество оградиться от их враждебного действия. Но здесь возбуждаются сомнения и вопрос: можно ли положительными полицейскими мерами действовать на *идеи* и предотвращать их пагубное влияние? Такой способ ограждения, кажется, был бы недостаточен и слишком легок в исполнении пред важностью предстоящей опасности. Против вредных, болезненных и разрушительных *идей* должно действовать *идеями* здоровыми, благотворными и живительными. Прежде всего хорошая система народного образования и просвещения, потом благие охранительные законы, точное и ненарушимое исполнение оных, свободное развитие общественных (не касаюсь здесь политических) начал, везде, где это развитие не задевает коренных прав и законной власти правительства, которые для пользы самого общества должны быть всецело и свято уважаемы: вот благонадежнейшие и едва ли не единственные средства, которыми правительство может располагать для противодействия страстям, преступным заблуждениям, учениям пагубным и вообще всем умыслам зла, под какою личиною и именованьем ни являлось бы оно. В этих средствах заключаются не только орудия для противоборства, но и орудия для созидания благоустройства и общественного благоденствия. Все другие средства только паллиативные и не поражают самое зло. Против вредного учения, пока оно не перешло в действительность, не облеклось, не воплотилось в действие, есть одна оборона: это благотворное учение, и оно в руках правительства. Хорошее, просвещенное, твердое законодательство, хорошая администрация суть также *учение*, которым правительство воспитывает и образует свой народ и свое гражданское общество.

Бывают примеры, бывают случаи, история тому учит нас, что и самые благие меры правительства не всегда служат достаточным охранением от преступных замыслов, от покушений умов развращенных или извращенных политическими заблуждениями и самонадеянными теориями. Но против частных и временных случайностей должно принимать и меры частные и временные. Коммунистические идеи, посягающие на законный порядок, не потому особенно вредны, что они коммунистические, но потому, что они нарушительны и разрушительны. Покушение против Верховной власти, или направленные к ниспровержению, или изменению законного порядка, или нарушающие правила Христианской веры и общественную нравственность, раз приведенные в действие, хотя и не под знаменем коммунистического учения, уже сами собою и во всяком случае подвергаются суду и каре законов. При этом можно заметить, что рассматриваемый нами проект, имеющий первоначальною целью предотвращать *развитие* коммунистических идей, в дальнейшем изложении своем и применении к делу, уже не упоминает о коммунизме и его идеях. Он просто и прямо обращает внимание свое на преступления и отступления от законов, которые существовали и проявлялись гораздо прежде коммунизма и могут проявляться и ныне совершенно вне его влияния. Таким образом, меры предполагаемые и весь характер

нового уложения не развиваются последовательно и соответственно с мыслию, которая обозначила начало и цель его.

Новые правила или изменения некоторых статей Законов о предотвращении и пресечении преступлений падают единственно на преступления уже известные и имевшиеся уже в виду прежних законов. —

Можно усилить меры наказаний, предписанных Законами, если опыт доказал, что прежние меры недостаточны и дают послабления преступлениям. Но все же речь может идти только о совершившихся событиях или о злых умыслах, так сказать застигнутых при самом покушении их на действие. Предварительные же меры, так сказать предварительная цензура тенденций, учений и самих идей, едва ли могут достигнуть желаемой цели. Но весьма вероятно, что они в частном административном применении могут быть поводом к большим злоупотреблениям и к смущению и беспрепятственному опасению частной и личной жизни. —

Приступим теперь к отдельным замечаниям на некоторые статьи и выражения самого проекта и приложения к нему.

1). (Стр. 9). Трудно постигнуть различие, сопоставленное здесь между *тайными обществами* и *сообществами*, которые, как предполагается, их заменили. Еще менее удобно постигнуть применение к *тайным обществам*, которые не иначе могут существовать, как помимо законов, и *сообществ, прямо не запрещенных законом или даже и разрешенных правительством*¹. В случае уклонения этих сообществ от гласной и дозволенной им цели или прикрытия сею целью неблагонамеренных действий, тут уже не существование сообщества, а только злоупотребление данным ему права сходиться и собираться подлежит взысканию закона; подобному взысканию в подобных случаях равно подвержены и частные и отдельные лица, хотя бы и не состоящие в сообществах. Это замечание относится и к стр. 10-й, в которой говорится о действиях, кои имеют целью изменение государственного управления *сообществом какого бы то ни было устава*. Довольно двух, трех преступных единомышленников, чтобы злоумыслить преступное дело; эти люди могут между тем принадлежать сообществу совершенно невинному и разрешенному правительством. Чем же то сообщество будет виновато, если подобные люди запишутся в него? Такая неопределительность в понятиях, которая может навести на уголовные последствия, подаст повод к разным недоразумениям и злоупотреблениям местных властей. —

2). (Стр. 11). Здесь сказано: *Товарищества, кружки и артели* потому, что под сими наименованиями образовались, как известно, разные вредные *сообщества*². Вредны сами по себе не артели и кружки, а вредна может быть потаенная мысль, во имя которой

1 В печатном тексте «Представления...», разосланном членом Государственного Совета, говорится о преследовании «... тайных обществ, которые ныне распространяют часто свои действия посредством сообществ, прямо не запрещенных законом или даже разрешенных правительством, но уклонившихся от своей цели...» (ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 784. Л. 11; далее указывается только лист).

2 «Несмотря на точность выражения «сообщество» (association), признано полезным, по новости употребления его в законе в пространном, но вместе с тем определенном смысле, указать на сей раз на отдельные виды сообществ, как-то: товарищества, кружки и артели, потому что под сими наименованиями образовались, как известно, разные вредные сообщества» (Л. 12).

они собираются. Когда эта мысль обнаружится, ее должно преследовать законом, как и в каждом частном лице. Иначе при оставлении каждого общества в сильном *подозрении* не может быть уверено в безопасности своей никакое благонамеренное общество, ни ученое, ни музыкальное, ни благотворительное. Это равняется уничтожению всякого общества, потому что кто же пойдет в члены его под опасением попасть в общество вредное и злонамеренное. Применение к таковым сообществам и *артелям* может поколебать существование и артелей промышленников и работников, искони вошедших в обычаи народа.

3). (Стр. 11). Отмена *заключения в крепостях*, основанная, между прочим, и на том, что *вследствие небольшого у нас числа крепостей* может представиться затруднение в применении к лицам гражд^{анского} ведомства¹, имеет неблагоприятный смысл, намекающий на предположение, что число принужденных к этому наказанию достигнет такого размера, что неостанет для них и помещений. —

4). (Стр. 16). В дозволении большинству наличных членов собрания и губернскому начальству сделать распоряжение о недопущении посторонних зрителей (скорее уже слушателей) в места заседаний² — не ясно определено: зависит ли это распоряжение от совокупного соглашения большинства членов и губернского начальства, или может быть оно исключительно предоставлено одному начальству. —

5). (Стр. 21). Лица, образующие вторично новые или прежние безнравственные сообщества, по лишении всех прав ссылаются на житье в отдаленные губер^{нии}. А если они и там заведут такое общество, чему они подвергаются?

6). (Стр. 21. Ст. 320 и 321). Члены какого бы то ни было сообщества, действовавшего с преступною целью, которые *незаведомо* содействовали противозаконной цели денежными или другими приношениями и которые *доказали*, что им были неизвестны подобные действия или замыслы, подвергаются денежному взысканию от 25 до 300 р. — За что же подвергать штрафу невинность и неведение? Да и какое может быть различие в степени невинности того и другого, когда один невинный может заплатить 25 р., а другой, равно невинный, в 12 раз более? Различие взысканий, изложенных в ст. 320 и 321-й и примененных на наличные деньги, кажется не весьма благовидно. — Виновность против государственных законов оценивается в 25 — 300 р. Виновность против правил Христианской Веры в 5 и 25 р.

7). (Стр. 25). В ст. 427 прямо сказано, что губернское начальство может распоряжаться своим недопуском посторонних лиц на выборы в обществе или сословии. Но и здесь не сказано, применяется ли эта мера и к обыкновенным заседаниям. Так что вопрос о допущении или недопущении публики к заседаниям остается все нерешен. —

1 «Из меры наказания основателей, начальников и главных руководителей исключено заявление о крепостях, потому что оно, составляя собственно наказание военное и вследствие небольшого у нас числа крепостей, могло бы представить затруднения в применении к лицам гражданского звания» (Л. 12).

2 Это предложение мотивировано в тексте «Представления...» следующим образом: «...допущение <...> зрителей и заявления ими гражданского участия в делах собрания много содействовало к тем увлечениям, вследствие коих некоторые из сих собраний вышли из пределов предоставленного им круга действий» (Л. 14 об.).

В. Вацуро

ПРИПИСЫВАЕМОЕ ПУШКИНУ

Всякий, кому приходилось держать в руках научные собрания сочинений классиков, без сомнения, обращал внимание на особый раздел, которым заключается том чаще всего статей или стихотворений. Это — раздел «Приписываемое» или «Dubia» (сомнительные). Это произведения, авторство которых не доказано с полной определенностью, — например, автографом или прямыми указаниями автора или ближайших к нему лиц, — но подтверждается достаточным числом косвенных данных. На протяжении всей истории издания и изучения классиков этот «пограничный» отдел не исчезал, но менялся в своем составе, ибо нельзя полностью примирить стремление к полноте и стремление к достоверности, и ни один издатель не может пренебречь косвенными свидетельствами. Методика же их анализа уже выросла в особую вспомогательную научную дисциплину, требующую от филолога скрупулезного изучения не только творчества писателя, но и его литературной среды.

Все это ближайшим образом относится к изданию Пушкина и к той частной проблеме, о которой далее пойдет речь.

1

Еще в середине прошлого века в нескольких рукописных сборниках, довольно авторитетных по своему происхождению и содержащих не изданные в то время пушкинские стихи (сборник В. П. Гаевского, П. Я. Дашкова, копии 1850—1860-х годов в несохранившейся тетради Н. А. Долгорукова, М. Н. Лонгинова — С. Д. Полторацкого и др.), появилось с именем Пушкина и датой «1814» стихотворение под названием «Цель нашей жизни». Оно было впервые опубликовано в 1876 г. Об этом стихотворении знал еще П. В. Анненков, издавший в 1855—1857 гг. первое научное собрание сочинений Пушкина; знал, но отверг его, как и несколько других, ходивших по рукам с именем Пушкина. Н. В. Гербель, издавая в Берлине «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений», также исключил эти стихи. «Анненковым положительно доказано, — писал он, — что стихотворения «Цель нашей жизни», «Гараль и Гальвина», «Не помнишь ли ты, ваше благородье» и «Песнь черкеса» («Седлайся вновь, конь верный мой!..») также не принадлежат Пушкину...»¹

Суждение Гербеля было, однако, оспорено, причем оппонентом весьма авторитетным. Им был старик П. А. Вяземский, внимательно следивший за новыми публикациями Пушкина. Просматривая второе издание гербелевского сборника, он пометил на полях: «Решительно Пушкина. Он мне их читал»².

Вяземский, по-видимому, был не единственным, кто возражал Гербелю, и тот если и не изменил своего мнения полностью, то был в нем поколеблен. В 1876 г. он опубликовал в «Русском архиве» «Цель нашей жизни» вместе с балладой «Гараль и Гальвина», сославшись на противоречивые свидетельства об авторстве этих

1 Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. 2-е изд. Берлин, 1870. С. IX
2 Старина и новизна. Кн. VIII. М., 1904. С. 33.

стихов и предоставляя «критике» окончательное решение этого вопроса¹.

Уже первым читателям «Цели человеческой жизни» было понятно, что эти стихи подражательные, ученические, написанные как поэтическая иллюстрация на заданную тему. Движение мысли сочинителя элементарно и прозрачно; оно подчинено законам школьной риторики. Первые четыре строфы, с анафорическими зачинами и нарастанием, представляют собою серию ораторских вопросов-обращений, долженствующих обличить «любимца Божества», забывшего о своем высоком предназначении. Примеры «постыдных целей» — кровопролитные войны (с явным намеком на Наполеона, который «с весельем адским нес народам смерть и брань»), роскошь сибарита и алчность богача:

На толь во глубине сибирских снежных гор
И злато, и серебро рождаются покрыты,
Чтоб ими услаждал таинственный свой взор
Скупец, богатствами не сытый?

Здесь ритор останавливается, чтобы воззвать к «сыну небес» и обратить его на праведный путь. Под пером его возникают идиллические картины, иллюстрирующие идеи предустановленной гармонии, антропоцентризма и телеологии:

Возри: то солнца луч румянит небеса,
То в легких облаках плывет луна золотая,
Рождается в полях весенняя краса,
Алеет роза молодая.
Таится под травой прохлада ручейка,
И в кистях виноград на холмах золотится,
И тихо зыблемый дыханьем ветерка,
По нивам желтый клас струится.
Все для тебя! Срывай блаженством жизни цвет,
Дарами высшего спокойно наслаждаясь;
Сей мир не есть юдоль злосчастия и бед,
Счастливым будь, не заблуждаясь.

Понимание гармонии мира — залог счастья. Отсюда следует моралистический вывод: вера в благость Божества и строгое соблюдение своего общественного назначения, согласно с ним, и есть, собственно, «цель жизни человеческой», выполнение которой — залог будущего блаженства:

Всех благ источника вовек не забывай,
Чти правду и закон, содействуй благу света,—
Тогда без трепета оставишь тленья край
И в мгле померкнешь для рассвета!

Эти стихи и напечатал Гербель в «Русском архиве» в 1876 г., но, несмотря на его призывы, критика не спешила установить их авторство,— пока наконец, через семьдесят пять лет, к ним не обратился известный исследователь и источниковед В. В. Данилов, попытавшийся обосновать гипотезу о принадлежности их Пушкину².

2

В. В. Данилов занимался в 1940-е годы изучением и описанием лицейских документов и обратил внимание на то, что не могли

1 Русский архив. 1876. № 10. С. 206—208.

2 Данилов В. В. Стихотворение «Цель нашей жизни», приписываемое Пушкину.— Пушкин. Исследования и материалы: Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953. С. 298—313.

заметить его предшественники. «О цели жизни человеческой» — это была тема, заданная в 1814 г. лицеистам первого выпуска профессором Н. Ф. Кошанским для самостоятельной разработки. В лицейских бумагах сохранилось сочинение М. А. Корфа¹ и стихотворение В. К. Кюхельбекера «Бессмертие есть цель жизни человеческой»². Наконец давно уже было известно письмо А. Д. Илличевского к приятелю его П. Н. Фуссу от 25 февраля 1815 г., где Илличевский рассказывал о публичном экзамене в Лице: «Хотелось мне прочесть стихотворение «Весенний вечер», но приказано — прозаическое рассуждение «О цели человеческой жизни», которого теперь нет у меня!»³ Итак, Илличевский также выполнил задание Кошанского.

Разыскания Данилова с неопровержимостью установили важный факт: стихотворение вышло из лицейской среды и относится к 1814 г. Дата в сборниках была абсолютно точной.

Указание на возможное авторство Пушкина получало в свою пользу сильный довод.

Число лицейских поэтов было ограничено. Начинать действовать метод исключения.

Данилов исключил Кюхельбекера, написавшего на эту тему другое стихотворение, Илличевского — автора «рассуждения» в прозе, а также Дельвига, которому принадлежало стихотворение на близкую тему. Вероятность авторства Пушкина возрастала все более. Прямое свидетельство Вяземского, приведенное Даниловым, также было для него серьезным аргументом. Наконец, исследователь произвел и стилистический анализ стихотворения, обнаружив в нем поэтические формулы и языковые особенности, встречающиеся в лицейских стихах Пушкина.

Такой, например, была возвратная форма глагола «изрыть», которую мы находим в «Цели нашей жизни» («для рыб изрылись вод пучины») и в одновременно написанной «Эвлее» Пушкина («Пещеры в нем изрылась глубина»). «Струящиеся» хлебные колосья в приведенном нами отрывке принадлежали к той же системе метафорического языка, что и строка «И завес рощицы струится» в пушкинском «Послании к Юдину» (1815). В связи со строкой «Алеет роза молодая» исследователь вспомнил стих «Розы юные алеют...» в «Гробе Анакреона» (1815), а рядом стоящая строка «...солнца луч румянит небеса» находила близкое соответствие в «Фавне и пастушке» (1816): «И тихая денница// Румянит небеса». Данилов обратил внимание и на четверостишие о скупце и подземных богатствах «сибирских снежных гор»: здесь естественно приходили на память стихи «Во глубине сибирских руд» и центральная тема «Скупого рыцаря».

В. В. Данилов учитывал при этом, что в целом язык ученического сочинения столь же внеиндивидуален, как и его идеи, и что оно включает услышанные и прочитанные формулы. Так, многое в нем наваяно фразеологией лекций Кошанского и А. И. Куницына и учебными текстами, вплоть до латинской грамматики Кошанско-

1 Из материалов пушкинского Лицея. Публ. Н. Н. Петруниной. — Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. XIII. С. 335—337.

2 Кюхельбекер В. К. Избр. произведения в 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 65—69.

3 Грот К. Я. Пушкинский лицей (1811—1817). Бумаги первого курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 48.

го: «Земля с прочими элементами: огнем, воздухом и водою создана для людей», чей разум «проникает в самое небо». Эта наивная телеология отразилась в стихах «природа вся тебе приносит дань, // И суша, и моря, и огонь тебе послушны». К лекциям же Куницына по теории естественного права и общественного договора исследователь возводил заключительные строки «Цели нашей жизни» — и мысль их, и формулы были повторены и в других сочинениях лицейстов, а в «Ирине» А. Д. Илличевского почти буквально: «Трудом и ревностью *содействуй благу света*» (курсив мой.— В. В.). Наконец, у стихотворения были и чисто литературные модели — прежде всего сочинения Державина. Эти два наблюдения нам следует запомнить: они нам вскоре понадобятся.

Работа Данилова была компетентным, тонким и внимательным анализом спорного текста. Конечный вывод его — о принадлежности стихотворения Пушкину — правда, убедил не всех. На III Пушкинской конференции, где Данилов прочел свой доклад, он вызвал возражения, а при публикации его статьи в «Трудах» конференции редколлегия сделала примечание, что гипотеза «не является бесспорной и требует дальнейшего обсуждения»¹. Однако она нашла и в высшей степени авторитетных сторонников среди пушкинистов, и Б. В. Томашевский включил «Цель нашей жизни» в десяти томное, так называемое «малое академическое», издание под своей редакцией — разумеется, как «приписываемое». Затем эти стихи ушли из поля зрения исследователей. Нужды нового академического издания Пушкина, готовящегося ныне, заставляют вновь обратить на него внимание.

3

Прежде чем заняться самим стихотворением, нам следует подвергнуть анализу некоторые внешние основания его атрибутирования. Здесь сразу же приходится отвести свидетельство Вяземского. Из всех перечисленных Гербелем стихотворений — «Цель нашей жизни», «Гараль и Гальвина», «Не помнишь ли ты, ваше благородье», «Песнь черкеса» — слова Вяземского «Решительно Пушкин. Он мне их читал» — могут относиться лишь к третьему, к «Рефутации г-на Беранжера», написанной, по видимому, в 1827 г. Трудно представить себе, чтобы Пушкин стал читать Вяземскому свои полудетские стихи (даже если признать, что это его стихи), и уж совсем невозможно допустить чтение явно слабых чужих стихов. Ибо «Песнь черкеса», в списках постоянно встречаемая с именем Пушкина, — это стихи В. Н. Григорьева, напечатанные в 1826 г. и получившие затем большую и вовсе не заслуженную популярность². Итак, в отношении «Цели нашей жизни» ссылка исследователя на Вяземского лишается силы.

Второе, что вызывает сомнения, — произведенное Даниловым ограничение круга возможных авторов. Совершенно убедительно

1 Пушкин. Исследования и материалы: Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. С. 312.

2 Календарь муз на 1826 год, изданный А. Измайловым и П. Яковлевым. СПб., 1826. С. 11; перепечатано (с подл.: В. Г.): Сын отчества и Северный архив. 1834. № 11. С. 139. Автограф этого стихотворения — РНБ (ГПБ). Ф. 225 (В. Н. Григорьева). № 11 и в рукописном сборнике Григорьева «Прегрешения моей молодости» (Ф. 225. № 9). О популярности его см., напр.: Макаров Н. Мои семидесятилетние воспоминания... СПб., 1881. Ч. II. С. 132—138.

исключение из них Кюхельбекера, значительно менее — Дельвига, и вовсе неубедительно — Илличевского. То, что он был автором прозаического рассуждения, отнюдь не могло помешать ему написать на ту же тему стихи; скорее напротив. Дидактическая поэзия не была ему чужда в лицейские годы, — более того, он чувствовал к ней тяготение, и все его сколько-нибудь крупные стихотворные сочинения, известные нам, принадлежат к дидактическим или описательным жанрам, а позднее он охотнее всего писал басни и апологи. Он вовсе не случайно выбрал для перевода и «Ирин» Э. фон Клейста — идиллию с обнаженно дидактическим началом. И столь же закономерно В. В. Данилов именно в «Ирине», того же 1814 г., нашел строку, совпадающую текстуально со строкой из «Цели нашей жизни».

Если мы обратимся к полному тексту «Ирина», мы найдем значительно больше точек соприкосновения.

Идиллия Клейста начинается с разговора рыбаков — старика-отца и сына, приученного отцом замечать красоты природы, — «дивиться чудесам прелестным естества, // Дивиться мудрости и славе Божества», — дополняет Клейста его русский переводчик, подчеркивая как раз ту идею, которая лежит в основе «Цели нашей жизни». И далее вслед за оригиналом он начинает свои описания. Как мы помним, именно так строился соответствующий фрагмент «Цели...». Любопытно сравнить здесь перевод с оригиналом Клейста: отличия очень симптоматичны.

Клейст пишет: «Как приятно там, на берегу, в роще шепчет боязливая листва стройных осин, и как прелестно струятся (fließt) зелеными волнами посева, и шелестят, мягко колеблемые ветерком».

Илличевский опускает «осины». Ему нужен пейзаж обобщенный, без конкретных деталей, типовой — такой же, как неизвестному автору «Цели...». Но он сохраняет упоминание о «жатве»:

А тамо ветерок прохладный и игривый
Колеблет и гнетет колосья тучной нивы
И жатва золотом струится как волной...

Именно так писал неизвестный автор псевдопушкинских стихов: «И тихо зыблемый дыханьем ветерка // По нивам желтый клас струится». Если же мы обратимся к другому переводу Илличевского — «Весенний вечер» (1815) — из III песни «Весны изгнанника» Мишо, — то отыщем в нем предшествующую строку: «И тихим ветерка гонимая дыханьем...» (Грот. С. 184).

Это очень похоже на автореминисценции — с одним, впрочем, уточнением. Первый поэт начальных лет Лицея и здесь подражает. Он подражает Державину, как это делал и автор «Цели...».

У Державина в «Изображении Фелицы»: «Шумя, младых бы класов волны // Переливались ветерком».

В «Источнике» еще ближе:

Гора, в день стадом покровенну,
Себя в тебе, любуясь, зрит,
В твоих водах изображенну
Дуброву ветерок струит,
Волнует жатву золотую.

Поэтому-то «солнца луч румянит небеса» в «Цели нашей жизни» и то же выражение в пушкинском «Фавне и пастушке» не связаны

прямо друг с другом, как казалось Данилову. «Румяный» — любимый эпитет Державина. «Твой чертог едва заря// Румянит сквозь завес червленых»; «Румяна вечера заря» («Вельможа»); «румяный луч зари» («Водопад»), «Весення утрення заря <...> Румяный взор свой ослабляет» («Благодарность Фелице»), «Блестает// Румяною зарей в ночи» («На смерть графини Румянцевой»)... У Илличевского в «Ирине» тоже появляется «на самом западе румяная заря».

И едва ли не к Державину восходят отчасти те образы, которые содержатся в другой строфе из «Цели нашей жизни», остановившей внимание Данилова, — о скупце, услаждающем свой взор богатствами недр Сибири. «Сибирски горы серебра» упоминал Державин в послании «К первому соседу»; что же касается «Скупого рыцаря», то в нем присутствовала скрытая ассоциация с державинским посланием «К Скопихину»¹. Но еще важнее, что вся эта строфа имеет совершенно особый источник, который снова ведет нас к Илличевскому. Она является парафразой из той самой III песни «Весны изгнанника», отрывок из которой он переводил. «И золото, царь металлов, скрывает под землей свой блеск, слишком опасный для человеческого спокойствия»².

Но нам пора вернуться к переводу «Ирина».

Как и в «Цели нашей жизни», картины природы здесь иллюстрируют идею предустановленной гармонии. «Как все прекрасно! и сколь веселыми и счастливыми делает нас Природа!»

«Ты прав! ты прав, — вещал Ирин, прервавши сына:
Одна природа нас счастливыми творит,
Коль свято честности уставы наблюдаем,
Страстям противимся, пороки побеждаем,
Коль правда нашими устами говорит»³.

Здесь оба стихотворения достигают предельной точки сближения. Она возникает там, где появляется излюбленная мысль Илличевского, сформулированная и в его лицейском прозаическом сочинении «Скорое исполнение должностей доставляет чистейшее удовольствие» (1814): «Счастлив только тот, кто окружен зрелищем блаженства и изобилия; таков муж благодетельный. Где он ни находится, везде творит счастливых»⁴. А далее — в рекомендациях Ирина, как сделаться «благодетельным», — появляется уже очевидная реминисценция и, смеем думать, автореминисценция, которую заметил Данилов, но объяснил общностью источника:

Трудом и ревностью содействуй благу света!

Мы можем на этом закончить наш анализ, оставив в стороне сопоставления более частные. Лицейское стихотворение «Цель нашей жизни», с учебным назначением, относящееся к 1814 г. и ходившее в списках под именем Пушкина, не имеет, на наш взгляд, прав на присутствие в изданиях пушкинских сочинений даже как приписываемое ему, ибо мы можем с большими основаниями выдвинуть кандидатуру иного автора. Этот автор — Алексей Дамианович Илличевский, в круг сочинений которого «Цель нашей жизни» входит как естественная и органическая часть.

1 <Алексеев М. П.> <Примечание к заметке И. И. Грибушина «К „Скупому рыцарю“»>. — *Временник Пушкинской комиссии*, 1973. Л., 1975. С. 84—85.

2 *Le printemps d'un proscrit, suivi de l'enlèvement de Proserpine*, sixième éd., revue et corrigée; par M. Michaud. P., 1811. P. 84.

3 *Грот К. Я.* Пушкинский лицей... С. 136.

4 Там же.

Ирина Кравцова

ОБ ОДНОМ АДРЕСАТЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы,
И месяц прозрачный качался
На серых, густых облаках...

Июнь 1917 (вагон)

О нет, я не тебя любила,
Палима сладостным огнем,
Так объясни, какая сила
В печальном имени твоём.

Передо мною на колени
Ты стал, как будто ждал венца,
И смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица.

И ты ушел. Не за победой,
За смертью. Ночи глубоки!
О ангел мой, не знай, не ведай
Моей теперешней тоски.

Но если белым солнцем рая
В лесу осветится тропа,
Но если птица полевая
Взлетит с колючего снопа,

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днестром.

Забуду дни любви и славы,
Забуду молодость мою,
Душа темна, пути лукавы,
Но образ твой, твой подвиг правый
До часа смерти сохраню.

19 июля 1917

Слепнево

В семье В. С. Срезневской, близкого друга Ахматовой и многолетней ее собеседницы, хранится экземпляр сборника стихотворений 1958 г. с пометами автора, а также посвящениями, проставленными рукой Валерии Сергеевны. Одно из посвяще-

ний — Г. Г. Ф., относящееся к стихотворению «И в тайную дружбу с высоким...» (1917), — привлекло своей неразгаданностью, тем более что ни в одном издании ахматовских текстов не было воспроизведено¹. Первые сведения о Григории Герасимовиче Фейгине обнаружались в архиве художника Александра Викторовича Рыкова (1892—1966)². Это не случайно, поскольку в 1914—1915 гг. и тот и другой были участниками Студии Вс. Мейерхольда, кроме того, их связывали дружеские отношения: имя Фейгина несколько раз упоминается в хронологической канве событий, составленной А. В. Рыковым во время работы над книгой воспоминаний, которую он так и не написал.

«Зима 1914—15 г. Студия Вс. Мейерхольда. <...>. Встречи в Студии: Н. В. Петров, Г. Г. Фейгин, Г. Ф. Нотман, С. Э. Радлов, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, А. Я. Головин, К. К. Кузьмин-Караваев, Б. В. Алперс, Юрий, Сергей, Алексей и Наташа Бонди, М. Гнесин, Е. В. Дзюбинская. Общая ситуация петербургской зимы. Первое появление беженцев и порча пейзажа города. Призыв К. А. Вогака (Кронштадт). Г. Г. Фейгин в нашем доме и его неудачное вмешательство в отношения с Мейерхольдом?».

Зима 1915—16 г. <...>. Последний ужин с Г. Г. Фейгиным на поплавке у Летнего сада (Г. Г., Наташа³ и я). Расхождение с Мейерхольдом?

Лето 1916 г. Подготовка к держанию государственных экзаменов⁴. Отсрочка по отбыванию в «оинской» п «овинности». Г. Г. Фейгин на военной службе...

<...>.

Лето 1917. <...>. Привал Комедиантов. В. К. Шилейко, Анна Радлова, Ахматова и Фейгин в их окружении. Отъезд Фейгина на фронт. <...>».

Сокращенный вариант этой статьи опубликован: Русская мысль (Париж). 1991. № 3912. 10 января. С. 10—11.



30 декабря 1915 г. СПб.
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме

Дальнейшие разыскания дали возможность прокомментировать эти лаконичные записи.

В 1913 г. в справочнике «Весь Петербург» впервые появляется адрес помощника присяжного поверенного Григория Герасимовича Фейгина. Указанная должность предоставила необходимый для размышлений материал и в архиве Санкт-Петербургского Императорского университета удалось разыскать прошение прослушавшего курс юридического факультета Императорского Юрьевского университета Г. Г. Фейгина председателю юридической испытательной комиссии, датированное 3 октября 1911 г.⁵, а также постановление комиссии о присуждении ему диплома II степени в том же году⁶.

Личное дело студента Императорского Юрьевского университета, найденное в Эстонском Исторической архиве⁷, позволило проследить биографию Фейгина до его

приезда в Петербург. Он родился 16 февраля 1885 г. (крещен в ноябре 1904 г.). В течение 1904 г. слушал лекции на юридическом факультете Новороссийского университета, в последующие три года учился в Парижском университете и окончил курс со званием лиценциата прав. С 1909 по 1911 г. он — студент Юрьевского университета.

В № 6/7 журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 г., вышедшем с некоторым опозданием, сообщается о первом вечере Студии Мейерхольда 12 февраля 1915 г. Г. Г. Фейгин — один из комедиантов, занятых в интермедиях «Трагедия о Гамлете, принце датском», «Арлекин — продавец палочных ударов», «Уличные фокусники». Он занимается и в классе Мейерхольда, преподающего технику сценических движений, и в классе В. Н. Соловьева, где изучаются основные принципы сценической техники комедии dell'arte, и у К. А. Вогака, ведущего класс



«Но сменив плащ и театральную шпагу
на винтовку и скатку, — по-прежнему Ваш
в ожидании avènement du Théâtre des Fous.
(перевод французской части: новых театральных действий).
2.VII.1917. СПб.»

*Государственный музей театрального и музыкального
искусства
(Санкт-Петербург)*

техники стихотворной и прозаической речи. «В качестве практического упражнения по этой части курса, — сообщается в хронике работы Студии, — был произведен подробный метрический и ритмический разбор предложенных одним из участников Студии (Г. Г. Фейгиным) стихотворений А. Блока „Девушка пела в церковном хоре“ и З. Гиппиус „О, ночному часу не верь!“»⁸ В этом же номере журнала напечатана рецензия Фейгина на альманах «Стрелец»⁹, точнее, на блоковский перевод мифа Рютбёфа «Действо о Теофиле». В короткой заметке, написанной свободно и внятно, автор сообщает о сюжете и предыстории текста, а также фиксирует внимание на стилистиче-

ских достоинствах перевода, выполненного А. Блоком¹⁰.

На протяжении 1915 года Г. Г. Фейгин был секретарем редакции журнала «Любовь к трем апельсинам»¹¹, но сотрудничество с Мейерхольдом носило отнюдь не безоблачный характер. Конфликтная ситуация возникла в мае 1915 г. при попытке редакции предложить издателю доработать его полемическую статью «Бенуа-режиссер»¹², имевшую важное концептуальное значение для журнала. Мейерхольд резко воспротивился этому предложению¹³, следствием которого была бы задержка выхода статьи в свет. Редакция подчинилась воле издателя, но вот что по этому поводу писал Г. Г. Фейгин А. В. Ры-

кову 25 июня 1915 г.: «В<севолод> Э<мильевич> ответил К. А. Вогаку на его загвоздистое письмо в довольно милом и покорном тоне. Но отношение его к инциденту со статьей меня переполнило огорчением. «Меня действительно возмутило (!) письмо Фейгина (?), — приблизительно так пишет он, — но затем я получил письмо от Рыкова, которое несколько смягчило резкость (!) письма Ф<ейгина>, т<ак> ч<то> можно считать инцидент исчерпанным; можно, но нужно ли? это покажет осень и то, какой будет наша милая студия...» Вы понимаете, дорогой Александр Викторович, что меня огорчает эта тирада не в отношении личного самолюбия, а в отношении извращения смысла того выступления по поводу Пушкин<инской> статьи, которое я считал, во-первых, чисто идейным, диктуемым интересами дела и достоинством В<севолода> Э<мильевича>, во-вторых, *нашим* (подчеркнуто Фейгиным. — И. К.), а не моим; между тем в представлении В<севолода> Э<мильевича> оно отразилось как мое личное, притом как выходка, как возмутительная бестактность. Неужели же любить апельсиновую идею и любить В<севолода> Э<мильевича> можно только в форме льстивого царедворца и нельзя в форме нелицеприятного друга? — Но бог с ней, с этой историей. Подожду и я ее развязки осенью¹⁴. И развязка не заставила долго ждать. Не подчинившись диктату Мейерхольда и осудив ситуацию морального компромисса, связанную с постановкой в «Привале Комедиантов» пантомимы «Шарф Коломбины», Студию покинул В. Н. Соловьев¹⁵. 31 марта 1916 г. датирована последняя записка Г. Г. Фейгина Мейерхольду: «Многоуважаемый Всеволод Эмильевич. Ввиду кончины Студии, явствующей из распадаения не только комедиантского, но и, как стало мне известно, руководительского ее субстрата, я приношу Вам, с глубокой душевной болью, свои прощальные приветствия вместе с

благодарностью за все, что мне дала работа в Студии и Журнале»¹⁶. Точно датировать знакомство Фейгина с Анной Ахматовой не представляется возможным, но гипотетически оно может быть отнесено к 1915 г., когда в журнале «Любовь к трем апельсинам» работала корректором близкая подруга Анны Андреевны Наталия Викторовна Рыкова¹⁷. Во всяком случае, более тесные отношения с ним завязались, вероятнее всего, только летом 1917 г., когда Ахматова ненадолго приехала из Слепнева в Петроград по делам, связанным с подготовкой к изданию книги «Белая стая»¹⁸. Решение Фейгина определиться рядовым в одну из ударных частей (на фотографии, подписанной 2 июля 1917 г., он в военной форме) произвело на нее, очевидно, впечатление такой силы, что оно обернулось роковым пророчеством, ставшим одновременно и ценностным определением судьбы. Дар «геройского освещения» личности отметил у Ахматовой еще Н. В. Недоброво, писавший весной 1914 г.: «Стоит благодарить Ахматову, восстанавливающую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: „Это — биографии”»¹⁹. Обращает на себя внимание и дата, которой помечено второе стихотворение, посвященное Г. Г. Фейгину: 19 июля 1917 г. Рассматривать ее в ракурсе конкретно-биографическом вряд ли возможно. Скорее, пользуясь выражением исследователя, «стихотворение имеет дело с „архиситуацией”»²⁰ — это дата начала войны, существенно изменившей поэтическое видение Анны Ахматовой²¹. В конце 1950-х годов В. С. Срезневская была одной из немногих живых современниц, помнивших ту войну. Но не только этим объясняется наличие посвящения «Г. Г. Ф.» в книге, ей принадлежавшей. В архиве Валерии Сергеевны²² сохранилась выписка из статьи R. Labgu «Поэты войны» («Аполлон». 1917.

№ 4/5) — мартиролог забытых (за редким исключением) французских поэтов: Шарля Пеги (Charles Péguy; 1873—1914), Эмиля Деспакса (Emile Despax; 1888—1915), Лионелия де Риё (Lionel des Rieux; 1870—1915), Шарля Дюма (Charles Dumas; 1881—1914), Шарля Друе (Charles Drouet; 1889—1915) и др. Человек разносторонних интересов, В. С. Срезневская жила богатой внутренней жизнью, привлекавшей к ней в разные годы А. А. Ахматову, Н. С. Гумилева, О. Э. Манделъштама. Работа над воспоминаниями²³ потребовала от нее, по-видимому, осмысления не только судьбы своего поколения, но и опыта трагических потерь ев-

ропейской культуры XX в. Имя Григория Герасимовича Фейгина возникло, вероятно, в ее разговорах с Ахматовой именно тогда, тем более что Анна Андреевна принимала активное участие в создании воспоминаний В. С. Срезневской. В стихотворении, посвященном одному из тех, чья жизнь (хотя бы только в ее сознании) оказалась оборвана войной, Ахматова *досказывает* биографию своего героя именно потому, что это героическая биография, и гибель — *восполнение до целого, оправдание и завершение*²⁴ не завершенной в себе жизни, несущее тем самым пафос преодоления смерти.

Примечания

- 1 Впервые имя Григория Герасимовича Фейгина раскрыто (со слов автора настоящей работы) в комментарии к стихотворению «О нет, я не тебя любила...» (1917) в кн.: *Ахматова Анна*. Сочинения в 2 т. М., 1990 (Б-ка «Огонек»). Т. 1. С. 391. Посвящение «Г. Ф.» приводится составителем по автографу, хранящемуся в фонде Ахматовой в ЦГАЛИ.
- 2 С материалами этого архива нас любезно познакомила Екатерина Николаевна Рыкова, племянница художника. Пользуемся случаем искренне поблагодарить ее.
- 3 Имеется в виду Наталия Викторовна Рыкова (1897—1928), сестра Александра Викторовича.
- 4 А. В. Рыков учился на юридическом факультете Петербургского университета.
- 5 ЦГИА (Санкт-Петербург). Ф. 14. Оп. 18. Ед. хр. 60. Л. 107.
- 6 Там же. Ед. хр. 63. Л. 33 об.
- 7 ЭИА. Ф. 401. Оп. 1. Ед. хр. 27254. Выражаем искреннюю признательность Татьяне Константиновне Шаховской (г. Тарту), оказавшей содействие в поиске этого документа.
- 8 Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1/2/3. С. 150.
- 9 Там же. С. 162.
- 10 О собственной переводческой деятельности Фейгин сообщает в письме к Мейерхольду от 28 июля 1915 г.: «Я с головой погрузился в перевод «Огня», — работа, доставляющая мне огромное наслаждение и подвигующая почти до половины» (ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2499. Л. 26 об.).
- 11 В 1913—1914 гг. эту обязанность исполнял Б. В. Алперс.
- 12 Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1/2/3. С. 95—126.
- 13 Переписку по этому поводу, в которой принимал участие и Г. Г. Фейгин, см.: ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2499; ЛГМТиМИ, ГИК 57, 58; а также: *Рыков А. Мои встречи с Мейерхольдом.* — Художник и зрелище. М., 1990. С. 314—315.

- 14 ЛГМТ и МИ, ГИК 78. Л. 47.
- 15 Дополнительно об этом инциденте в кн.: *Смирнова-Искандер А. В.* О тех, кого помню. Л., 1989. С. 61—62; *Рыков А.* Указ. соч. С. 326—327.
- 16 ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2499. Л. 30.
- 17 Ей посвящено стихотворение Ахматовой «Все расхищено, предано, продано...» (1921), в частном собрании (Санкт-Петербург) хранится также экземпляр книги «Белая стая» (СПб., 1918) с дарственной надписью автора: «Моему милому другу Наталии Викторовне Рыковой. 1921».
- 18 См.: *Платонова-Лозинская И.* Летом семнадцатого года...: О дружбе А. Ахматовой и М. Лозинского.— Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 66.
- 19 *Недоброво Н. В.* Анна Ахматова.— Цит. по: *Ахматова Анна.* Поэма без героя. М., МПИ, 1989. С. 272.
- 20 *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок. Berkeley, 1981. С. 13.
- 21 Подробнее об этом см.: *Топоров В. Н.* Об историзме Ахматовой.— Russian Literature, 1990, XXVIII (III). P. 290—301.
- 22 Архив хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме.
- 23 Воспоминания В. С. Срезневской опубликованы: Звезда. 1989. № 6. С. 141—144; Искусство Ленинграда. 1989. № 2. С. 45—58.
- 24 См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 15.

А. И. Рейтблат

КТО ЖЕ АВТОР «БЕЛОШАПОЧНИКОВ»?

В 1838 г. в Петербурге под именем Бофдевейна Стумфиуса вышла книга «Белашапочники, или Нидерландские мятежи. Феодальные картины XIV столетия» — «сочинение не без занимательности и не без достоинства», по определению В. Г. Белинского¹. Эта драматическая хроника, переведенная, как утверждал издатель, с фламандского, повествовала о восстании жителей города Гента против властителя Фландрии и вызвала определенный интерес у современников (см., например, рецензии: «Библиотека для чтения». 1838. Т. 27. Лит. летопись. С. 30 (О. И. Сенковского?); «Московский наблюдатель». 1838. Ч. 17. С. 412 (В. Г. Белинского); «Северная пчела». 1838. № 45. 25 февраля (Н. А. Полевого?)). Однако в дальнейшем книга не переиздавалась и выпала из поля зрения читателей и историков литературы. Лишь в 1946 г. С. К. Шамбинаго посвятил ей специальную работу². Проанализировав ироничное по тону и явно мистификаторское предисловие «От издателей», где перевод был приписан некоему (покойному) Арсению Коронному, а также учитывая ряд других фактов (Бофдевейн Стумфиус объявлен не только автором, но и действующим лицом произведения, а по композиции оно соответствует драматическим хроникам первой трети XIX в., но не имеет аналогов в

1 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 495.

2 См.: *Шамбинаго С. К.* Загалочный «перевод» начала 30-х годов XIX в.— Уч. зап. Моск. гор. пед. института им. В. П. Потемкина. 1946. Т. 7. С. 51—60 (далее страницы статьи Шамбинаго приводятся в тексте).

XIV в.— времени действия хроники; в тексте герои цитируют Карамзина, употребляют русские просторечные выражения и т. д.), автор пришел к справедливому выводу, что «фламандского <...> подлинника, как и его автора, несомненно не существовало. Пьеса, надо думать, произведение русского анонима» (С. 55). К сказанному Шамбинаго можно добавить, что имя и фамилия «автора» звучат иронично: в имени «просвечивают» голландские слова «плюх» и «вино», а в фамилии — слово «тупой». Однако весьма произволен другой вывод Шамбинаго, что автором книги мог быть только Ф. В. Булгарин. Это положение до сих пор не подвергалось сомнению; более того, в последнее время на этой основе делаются выводы об оппозиционности Булгарина и его сочувствии польским повстанцам¹.

Рассмотрим аргументы Шамбинаго в пользу авторства Булгарина. Начнем с биографических. Шамбинаго пишет: «Книга печаталась в типографии Н. И. Греча. Печатать (и, вероятно, издавать) пьесу со столь рискованным содержанием мог решиться только Греч, дружеские узы которого с Булгариным известны» (С. 57). Однако он ошибается. По законам того времени типограф, если рукопись имела цензурное разрешение, мог отдавать ее в печать не читая, — он не нес за нее никакой ответственности.

Свидетельством в пользу своего вывода Шамбинаго считает и польский псевдоним «переводчика». Однако слово «коронный» означает поляка из собственно Польши, а не Литвы, Украины и других мест компактного их проживания. Булгарин хотя и был поляком по национальности, но происходил из Белоруссии, «коронным» он назвать себя не мог.

Вторая группа аргументов исходит из сопоставления «Белошاپочников» с булгаринской хроникой «Бегство Станислава Лещинского из Данцига». Однако отмечаемое Шамбинаго сходство в композиции, содержании и характере ремарок отнюдь не доказывает авторства Булгарина, поскольку, как констатирует и сам Шамбинаго, этот жанр был широко распространен в то время и, следовательно, сложились достаточно общеупотребительные жанровые схемы и конвенции. При желании подобные элементы можно найти и у других авторов, работавших в этом жанре.

Еще менее убедительны ссылки на слабость языка пьесы, наличие в нем галлицизмов, полонизмов, избитых латинских выражений и тому подобные аргументы. Язык Булгарина был гладок, и современники не подвергали его критике, а полонизмы и галлицизмы хотя и встречались у него, но весьма редко. Употребление их, как и банальной латыни, можно встретить и у других авторов этой эпохи.

Отвести авторство Булгарина можно и по принципиальным соображениям. Во-первых, автор «Белошاپочников» хорошо знает фламандский язык и историю Нидерландов, а Булгарин не обладал подобными знаниями. Во-вторых, рукопись получила цензурное разрешение в 1832 г., а напечатана лишь через шесть лет. Булгарин,

¹ См.: Салупере М. Неизвестный Фалдей. — Радуга (Таллинн). 1991. № 4. С. 30—41.

нередко выступавший в роли книгоиздателя, не стал бы тянуть с ее публикацией. И наконец, третье. Булгарин издавал и редактировал газету и журнал, кроме того, в 1829 г. он выпустил роман «Иван Выжигин», в 1830-м — роман «Дмитрий Самозванец», в 1831 г. — роман «Петр Иванович Выжигин», а цензурное разрешение «Белошاپочников» помечено 4 февраля 1832 г. — у Булгарина просто не было времени, чтобы написать столь обширное сочинение, требующее обращения к историческим источникам.

В то же время у нас есть возможность «выйти на след» подлинного автора. В рецензии «Северной пчелы», оставшейся неизвестной Шамбинаго и принадлежавшей, по всей вероятности, Н. А. Полевому, который вел тогда в газете отдел библиографии, сказано следующее: «Нам кажется, что как подлинником одолжены мы какому-нибудь новому и остроумному писателю Бельгии, так и русским переводом знатоку фламандского и русского языков, которому дай Бог много лет здравствовать и дарить нас такими прекрасными занимательными романами, как „Белошاپочники“». Судя по всему, автор рецензии хорошо осведомлен об истории этой книги; например, он называет переводчика Арсением Федуловичем Коронным, в то время как в книге отчество переводчика не указано. Тогда был лишь один человек, занимавшийся переводами с фламандского, писавший о нидерландской литературе и составивший себе известность на этом поприще — П. А. Корсаков (1790—1844)¹. Он был хорошо знаком с Гречем (что могло обусловить выбор его типографии), в 1832 г. жил в провинции, что затрудняло печатание книги (вернулся на жительство в Петербург он лишь в 1835 г. и интенсивную публикационно-издательскую деятельность начал как раз в 1838 г., когда вышли «Белошاپочники»). Если учесть, что Корсаков имел склонность к сатире (ранее он выпускал сатирический журнал «Русский пустычник, или Наблюдатель общественных нравов»), что в молодости в своих статьях высказывал антидеспотические мысли, что три первые буквы в фамилиях мифического переводчика и Корсакова совпадают, то все это с большой долей вероятности позволяет считать Корсакова автором «Белошاپочников». Если это так, то становятся понятными слова из его предисловия к выпущенному в следующем (1839) году уже под своим именем романа «Креолка и европеец»: «Не стану прятаться за занавес псевдонима, чтобы услужливые друзья <намека на рецензента «Северной пчелы».— А. Р.>, злонамеренные недруги отдернули ее в свое время» (С. IV—V).

1 Приношу благодарность Н. И. Осьмаковой, предоставившей возможность ознакомиться со своей статьей о Корсакове для находящегося в печати 3-го тома словаря «Русские писатели. 1800—1917», а также Е. В. Витковскому и Ю. Ф. Сидорину за ценные консультации по голландскому языку и литературе.



СМЕСЬ

Валерий Сажин

ТЫСЯЧА МЕЛОЧЕЙ

Памяти Исаака Григорьевича Ямпольского

В пору, когда веянием времени все более становится — будь то бизнес, семейный быт или филология — стремление приобрести и завоевать, но не отдать или поделиться, в такую пору уголок в журнале, придуманный его создателями и условно называемый мною «Тысяча мелочей», кажется весьма гуманной и своевременной затеей.

Действительно, в процессе работы, особенно в архивах, у многих коллег накапливается неиспользуемый и до времени откладываемый материал, до которого порой годами «руки не доходят». Между тем сообщение друг другу разнообразных фактов и сюжетов, не вписывающихся в текущую работу одного исследователя, может оказаться недостающим насущным звеном в работе другого. Вот почему я приветствую такой товарищеский обмен информацией и предлагаю на этот раз Дантово число архивных мелочей.

1

Степану Петровичу Шевыреву (1806—1864), критику, историку литературы и поэту, в свое время немало доставалось болезненных укоров от так называемой демократической критики. О его реакции на эти укоры и уколы свидетельствуют приводимые ниже выдержки из писем к брату — Борису Петровичу Шевыреву (*Отдел рукописей ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 98*).

Москва, 9 октября 1858 г.

Милый друг Борис, весьма рады мы тому, что необъятная Тактика тебя наградила 10-ю баллами. При этом и мне выпал комплимент от любезного Петра Семеновича. Красноречие-то Богом дано и наукою возделано, да к чему оно у нас служит? Замок на губах — вот награда за то, что его

возделывал; зависть да брань журналистов — другая. Слава в том только, что в кабаке Современника ругается над отставным профессором какой-нибудь Чернышевский, или Некрасов и Панаев, эти два мужа одной жены <...>

Москва, 26 января 1859 г.

<...> Благодарю тебя за присланную половину критики из Русского Мира; но ты прислал только похвальную сторону. Мама даже подумала, что ты схитрил. Сделай милость, доставь и вторую, где бранят. Поверь, мой друг, что я весьма хладнокровно читаю все критики, касающиеся моей книги. К брани я давно привык, похвалами не избалован. Вчера я прочел брань на меня Отечественных Записок и Атеней, где отличился Некрасов. Все это меня очень повеселило и — я уверяю тебя — не возбудило во мне ни малейшего чувства желчи. Первый листок Русского Мира мне очень был приятен потому, что писан бывшим моим студентом, хотя я и не знаю, кто это. Если ты знаешь, назови его. Критика Некрасова ужасно глупа. Если б в ней было что-нибудь дельное, я сам первый бы поблагодарил его за то и постарался бы ею воспользоваться. Некрасов всегда был несколько ограничен, но, кажется, стал еще ограниченнее, как показывает его статья.

Москва, 1 февраля 1859 г.

<...> Много тебе буду благодарен, если пришлешь мне все критики на мою книгу из Петербургских журналов. Отеч. Записок не нужно. Я уже читал. Кроме ненависти и брани, ничего нет. Хоть бы одно дельное замечание — и за то был бы благодарен. Критика Некрасова в Атенее тоже ужасно глупа. Как поглупел этот малый, так жаль его. Мне ставить в упрек любовь к отечеству и православию <...>

Флоренция, 4/16 февраля 1861 г.

Милый друг Борис, в день начала моих лекций или, правильнее, бесед об истории русской словесности, после первой, весьма успешно совершившейся, спешу написать к тебе. Я был в великолепно хорошем расположении духа, и лекция у меня вылилась сразу, довольно удачно. Аудитория для Флоренции на первый раз была весьма достаточна. Некоторые слушатели были в восторге. Уж нечего говорить о нашем превосходном священнике, Платоне Петровиче Травлинском, который был весь внимание и приветствовал меня словами: превосходно! Но приятно мне было встретить между слушателями сотрудника Современника: Добролюбова, который после лекции подошел ко мне и сказал: «Степан Петрович, в первый раз случилось мне в жизни выслушать лекцию московского профессора и понять, как эти лекции выше наших петербургских» <...>.

2

21 января 1874 г. вышел в свет № 1 «Отечественных записок» с главой из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — «Крестьянка». 10 февраля 1874 г. некто Иван Павлович Зверев из Петербурга сообщил Н. Страхову свой отклик на эту публикацию.

Николай Николаевич!

Не знаю, скоро ли мы увидимся; постараюсь на этой неделе зайти к Вам, но не могу не сообщить Вам впечатления, произведенного на меня чтением

Некрасовской статьи. По тенденции это бездельническая штука, в художественном отношении пакость. Изредка лишь заметны в ней признаки сильного таланта.

И. Зверев
(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 608. Оп. 1. Ед. хр. 4036)

3

Нижеследующее письмо Ивана Сергеевича Аксакова (1823—1886), публициста и общественного деятеля, к Помпею Николаевичу Батюшкову (1811—1892), государственному деятелю и издателю исторических источников, в частности 8-томных «Памятников русской старины в Западных губерниях» (в письме речь об одном из них — 1874 г.), интересно, по-моему, не только передаваемыми в нем двумя суждениями Льва Толстого и Тютчева, но и деталями атмосферы своего времени. Упомянутые в письме персонажи: Анна Федоровна Аксакова (урожд. Тютчева, 1829—1889), жена И. С. Аксакова, фрейлина имп. Марии Александровны; Софья Николаевна Батюшкова (урожд. Кривцова, 1821—1901), жена П. Н. Батюшкова; Дарья Ивановна Сушкова (урожд. Тютчева, 1806—1879); Екатерина Федоровна Тютчева (1835—1882), Юрий Федорович Самарин (1819—1876), публицист.

Москва, 25 августа 1875 г.

Почтеннейший Помпей Николаевич.

Я не писал Вам до сих пор потому, что хотел наперед исполнить возложенное Вами на меня поручение. А для этого надобно было, чтобы Анна Федоровна побывала в Царском Селе. Поездка ее наконец совершилась, она провела в Царском Селе дней 12, виделась вдоволь с Великой Княгиней и спрашивала ее насчет посланного к ней Вами в Лондон издания Памятников. Оказалось, что В. Княгиня получила и видела это издание и очень удивилась, когда узнала, что ее благодарность до Вас не дошла: в этом, по ее мнению, виноват ее секретарь Колошин. Сей же муж (которого Лев Николаевич Толстой как-то в разговоре со мной назвал «склизким») отзывается в свое оправдание, что никакого приказа от В. Кн. он не получал. Если б даже это было и так, его дело было напомнить, доложить особе, у которой он имеет честь состоять секретарем, о «неочищенных нумерах» (ибо всякое письмо или приношение — есть «номер», требующий очищения) и испросить приказа. Но довольно об этом.

<...> На днях проводили мы <в Италию> Екатерину Федоровну с Дарьей Ивановной, вполне примирившейся с мыслью об этом вояже... Москва — для нас собственно — совершенно опустеет нынешнею зимою. Не будет Вас с Софьей Николаевной, Екатерины Федоровны, Черкасских, Бахметевых (вероятно), Елагиных (остаются в деревне), Ю. Ф. Самарина, который до Рождества намерен остаться в деревне, а потом думает ехать в Берлин... Перспектива не очень отрадная, при отсутствии всякого живого общего дела... Все, видно, здесь (и, увы, это понятно) одушевлены, как говаривал про себя во время оно Федор Иванович Тютчев, не тоской по дому, не Heimwel, а Heraiswel!

А мы совершаем скучную операцию переезда на новую квартиру, которую нашли у Арбатских ворот, в Филипповском переулке, в доме Скородумова. Пожалейте нас! <...>

(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 52. Ед. хр. 120)

В архиве музыкального писателя, критика и переводчика Константина Ивановича Званцова (1823—1890), (автора либретто «Руслана и Людмилы», «Франчески да Римини» и мн. др.) в записных книжках, содержащих исключительно односложные записи: фамилии посетителей или посещенных, названия событий и т. п., то и дело встречается имя Тургенева. Иной раз указывается место пребывания Тургенева, в иных случаях — не определено. Тем более не расшифровывается характер общения Званцова с писателем (было ли оно вообще?). Известно, впрочем, совершенно достоверно, что с П. Виардо К. Званцов был знаком и состоял в переписке.

Итак, вот свод упоминаний Тургенева в записных книжках К. Званцова: 21 мая 1853 г.: «Тургенев. 2 часа» (Отдел рукописей ГПБ. Ф. 1045. Ед. хр. 3. Л. 81); 19 марта 1855 г.: «Тургенев» (Ед. хр. 4. Л. 85 об.); 15 января 1856 г.: «Зала Дворянского Собрания 12 3/4 — 15. Концерт Филармонического общества. Тургенев.» (Ед. хр. 4. Л. 137 об.); 9 марта 1856 г.: «Концертное общество. Стасовы. Тургенев» (Ед. хр. 4. Л. 141 об.); 28 января 1859 г.: «Большой театр: 2-е представление Don Giovanni. И. С. Тургенев» (Ед. хр. 6. Л. 42 об.); 6 марта 1859 г.: «1-й симфонический концерт: 7 симфония Бетховена. Увертюра Шумана. Мотет С. Баха. Блистательное общество <...> Тургенев» (Ед. хр. 6. Л. 48); 15/27 марта 1870 г.: «Веймар. Солнце. <...> Ужин. Тургенев» (Ед. хр. 10. Л. 64 об.).

Тургенев — персонаж письма историка, основателя «Русской старины» Михаила Ивановича Семевского (1837—1892) к государственному деятелю, сенатору, археологу и генеалогу Николаю Николаевичу Селифонтову (1835—1900):

Петербург, 27 марта 1880 г.

Много обяжете, если пожелаете сегодня в четверг, 27 марта, ко мне и проведете у нас вечерок. Хозяюшка моя тоже просит Вас. Сегодня будет у нас И. С. Тургенев, который вот уже второй вечерок дарит нам; проведем время в приятной беседе.

Ваш М. Семевский

(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 682. Ед. хр. 226. Л. 23)

Вот еще один из многих отклик на смерть Ф. М. Достоевского. Это письмо историка и публициста, профессора Петербургской Духовной академии Михаила Осиповича Кояловича (1828—1891) к историку, государственному деятелю Ивану Петровичу Корнилову (1811—1901):

Петербург, 31 января 1881 г.

Милостивый государь, Иван Петрович!

С великою радостью узнал о Вашем приезде и душой стремился приветствовать с возвращением на родину, да и разделить — увы! — общую нашу скорбь о великой русской утрате Ф. М. Достоевского; но как нарочно с

воскресенья-вечера я стал терять голос, и поскольку поправляю его сидением дома, постольку же он ухудшается сейчас же после лекций, которых не хочется прерывать, и я теперь то и дело немотствую. Это, должно быть, мне наказание за многие речи в эти не лучшие времена. Завтра выберусь на похороны и, хотя постараюсь быть незримым, чтобы не говорить на воздухе, надеюсь как-нибудь повидать Вас, Иван Петрович, и хоть узнать, как Вы здоровы.

Преданный М. Коялович
(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 377. Ед. хр. 814. Л. 18)

7

В архиве графа Павла Сергеевича Строганова (ум. 1911), дипломата, секретаря русского посольства в Вене, покровителя искусств, коллекционера, встретился любопытный документ, недатированный, позволяющий предположить, что ко всем своим обязанностям и должностям Строганов еще был и членом Комитета министерства народного просвещения, — это краткий перечень книг для народного чтения, разрешением которых к обращению в учебных заведениях и читальнях ведал соответствующий Комитет. Вот наиболее интересные характеристики из этого перечня.

«Тарас Бульба. Для народного чтения *никуда не годится.* Слог совершенно непонятный для простолюдина. Выражения ему совсем незнакомые. Может даже быть вредным, особенно в настоящее время, поджиганием ненависти к полякам и жидам. Не рекомендовать.

Полтава. По-моему, пушкинская Полтава вовсе недоступна народу. Можно еще читать ее детям вслух с объяснениями, но в руки давать бесполезно — ничего не поймут».

(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 116. Ед. 368)

8

Давид Исаакович Выгодский, испанист, переводчик, литературный критик (1893—1943), вел свои дневники на отдельных листочках небольшого формата — это краткие записи об увиденном или о встречах с теми или иными людьми, интересные истории, анекдоты. Вот два таких анекдота в записи Д. Выгодского.

3 марта 1928 г.: «Степанов об Асееве: Это же подвижная хрестоматия русской литературы. Один год он пишет под Маяковского, другой — под Пастернака».

(Отдел рукописей ГПБ. Ф. 1169. Ед. хр. 36. Л. 165)

28 июня 1928 г.: «Горький предлагал Федину издавать беспартийный журнал. Федин ответил: «Вы уедете в Сорренто, а мы в Нарым».

(Там же. Ед. хр. 37. Л. 199)

9

Ленинградский учитель М. Половцов в 1920-е годы обращался к разным писателям с просьбой об автографах. Коллекция собралась небольшая, но

довольно интересная. Из нее приведу стихотворение М. Волошина, которое в изданиях его произведений имеет иную дату и некоторые текстовые отличия от подаренного Волошиным автографа.

Г о т о в н о с т ь

Я не сам ли выбрал день рожденья,
Век и царство, область и народ,
Чтоб пройти сквозь муки и крещенье
Совести, огня и вод.

Апокалиптическому зверю
Вверенный в зияющую пасть,
Павши глубже, чем возможно пасть,
В скрежете и в смраде — верю!

Верю в правоту верховных сил,
Расковавших древние стихии,
И из недр обугленной России
Говорю: «Ты прав, что так судил!»

Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия —
Если ж дров в плавильной печи мало:
Господи,— вот плоть моя!

15 XI 1927. Коктебель

(Отдел рукописей ГПБ.
Ф. 599. Ед. хр. 20)

ДВА СЛУЧАЯ «СКРЫТЫХ» ПЕРЕВОДОВ

1. Перевод из Гёте в «Дневнике» Андрея Тургенева

В «Дневнике» Ан. И. Тургенева встречается следующий пассаж: «Утро... Я проснулся и с свежою душою пошел на гору из смиренной моей хижины; при всяком шаге радовал меня новый цветок, который, отягченный каплями росы, к земли наклоняется...» и т. д. (Топоров В. Н. «Дневник» Андрея Ивановича Тургенева — бесценный памятник русской культуры. — Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллинн, 1985. С. 89). Между тем данное место «Дневника» является точным переводом начальных строк стихотворения Гёте «Zueignung», написанного в 1784 г. как вступление к поэме «Die Geheimnisse» и публикуемого с 1787 г.: «Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte// Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing...» etc.

Представляется, что установление данного факта дает материал не только к теме восприятия Гёте в тургеневском кружке, но и для анализа художественной структуры «Дневника» Андрея Тургенева, в котором авторефлексия соседствует с обработкой чужих поэтических образов. Раскрытие перевода позволяет по-новому оценить природу и функцию этого пассажа, о котором — в ряду прочих лирических описаний — В. Н. Топоров замечал: «Многие из соответствующих мест выглядят как заготовки к психологической прозе или пейзажным описаниям, всегда связанным с душевными движениями» (Там же); «...воспоминание и воображение образуют как бы

естественные рамки таких описаний, неизбежный вывод из них» (*Топоров В. Н. Два дневника. — Восток — Запад. М., 1989. Вып. 4. С. 93.*)

2. *Перевод из Мильтона в Швейцарской (1832 — 1833 гг.)
тетради В. А. Жуковского*

Последним в тетради стихотворений, которую В. А. Жуковский вел во время своего пребывания в Швейцарии осенью 1832 — весной 1833 г., стоит черновой гекзаметрический набросок, в следующем виде опубликованный в Полном собрании сочинений поэта под редакцией А. С. Архангельского:

Прочь отсель, меланхолия, дочь Цербера и темной
Ночи, рожденная в мрачной стигийской пещере при диких
Воплях и криках, меж призраков смертных... и т. д.

(СПб., 1902. Т. XI. С. 136; ср. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Имп. Публичную библиотеку в 1884 г. Разобр. и описаны И. Бычковым. СПб., 1887. С. 105). Данный фрагмент является переводом первых стихов «L'Allegro» Джона Мильтона — поэмы, входящей вместе с «Il Penseroso» в знаменитый диптих 1632 г.: «Hence, loathed Melancholy// Of Cerberus and blackest Midnight born...» etc.

По всей видимости, Жуковский пользовался собранием стихотворений Мильтона 1803 г., второй том которого, содержащий названные поэмы, хранится в его томской библиотеке (Библиотека В. А. Жуковского. Описание). Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981; под № 2704).

Обращение к «L'Allegro» мотивировано прежде всего душевными переживаниями поэта (гнетущие мысли об утратах, о старости...). Привлекал Жуковского и пейзаж «L'Allegro», близкий швейцарскому (весна, горы с «отдыхающими» облаками, оплетенное лозою окно). Поэт планировал перевести обе поэмы диптиха — на обложке тетради значатся два названия. Отметим, что это не первое упоминание мильтоновских поэм в его творчестве. В 1811 г. в «Стихах, присланных с комедиями...» Жуковский под именем Пенсероза вывел Марию Андреевну Протасову, а под именем Аллегро — ее сестру Александру («Светлану»). В 1832 — 1833 гг. он неоднократно обращался в мыслях к последней (письма к Ал. И. Тургеневу о памятнике на ее могиле), встречается с ее сыном, снимает дом в месте, описанном ею. Все это позволяет утверждать, что данный фрагмент связан с воспоминаниями о конкретном человеке — веселом, жизнерадостном, родном, навсегда ушедшем.

И. Ю. Виницкий

О ГРАФЕ АРАКЧЕЕВЕ

*Анонимная агентурная записка в фонде III Отделения
(ЦГАОР. Ф. 109, Секретный архив. Оп. 3. Д 3184. Л. 59—60)*

Приезжие из Твери рассказывают, что у калининского помещика действительного статского советника Волынского гостил довольно продолжительное время граф Алексей Андреевич Аракчеев и были созваны тамошние дворяне. Граф занимался более бостоном и вистом с дамами; с мужчинами

был весьма молчалив и в разговорах их не принимал никакого участия, хотя все они были ему представлены.

Из многих очевидных свидетелей рассказов об нем, особенно замечательны поступки с ним людей его, которые взялись приучать его к наилучшим добродетелям — кротости и терпению. Они в бытность его сиятельства в Париже его оставили, и даже любимый камердинер его, которому он, в намерение получить к себе привязанность, дал отпускную, — отблагодарив его, более уже к нему не являлся; и таким образом граф принужден был нанять француза; но сей, вероятно, весьма сметлив был: он заключил с графом контракт и условился на какой-то значительной сумме, получить оную, ежели ему граф прежде срока откажет. Сей француз и до сих пор при нем находится. Между тем рассказывают же, что граф и от француза сносит грубости и невежество, и будто бы сей слуга, в вояже находясь на козлах, просил, для большой естественной надобности его, приостановиться, но граф не оказал снисхождения; и тогда слуга, сказав, что никакая власть, ни рассудок остановить природы не могут, спустил исподнее платье с себя и — тут же в виду его сиятельства испражнился!

*Марта 16 дня
1827 года*

Сообщено А. И. Рейтблатом

АНЕКДОТ О ВЕЛИКОМ КНЯЗЕ КОНСТАНТИНЕ ПАВЛОВИЧЕ

В просмотренной нами рукописной тетради (1874 г.), содержащей произведения «вольной» русской поэзии (социальная лирика Некрасова, думы Рылеева, политические стихотворения Пушкина, эротическое и порнографическое стихотворство), особый отдел составляют анекдоты, среди которых находится и публикуемый ниже (ЦГАЛИ. Ф. 1346. Оп. 2. Ед. хр. 129. Л. 196). Он любопытен, в частности, тем, что дожил до нашего времени, но «привязан» к другому персонажу — известному анекдотическому герою Поручику Ржевскому.

* * *

В обществе, где был Конст<антин> Пав<лович>, спорили о том, где лучше быть: в Петерб<урге> или Москве. Одна хорошенькая дама говорила, что она желала бы быть одною ногой в Москве, другою в Петербурге. «А я в это время желал бы быть, — гов<орит> Константин Пав<лович>, — в Бологом» (как раз середина между Петерб<ургом> и Москвой).

Сообщено А. Ранчиным

К ПРЕДЫСТОРИИ «УЖАСА МИРА» Пушкин и С. И. Висковатов

В 1917 г. в статье «Эпигоны декабристов»¹ М. А. Цявловский сообщил об обнаруженном им в бумагах академика Н. К. Шильдера деле о «зловредных сочинениях», распространявшихся среди студентов Харьковского универ-

¹ Цявловский М. А. Эпигоны декабристов. — Голос минувшего. 1917. № 7—8.

ситета. В перечне этих «сочинений» упоминалось принадлежавшее Владимиру Розалиону-Сошальскому продолжение оды С. И. Висковатова в честь императора Николая Павловича. Продолжение это было «написано в сатирическом виде» или, «как говорится, наизнанку».

Как указывает исследователь, ода Висковатова была напечатана в февральском номере журнала «Новости литературы» за 1826 г. с извещением от издателя журнала А. Ф. Воейкова, что «сочинитель имел счастье заслужить Высочайшее благоволение его Императорского Величества и Всемилостивейше награжден бриллиантовым перстнем». М. А. Цявловский цитирует также одну из строф этой оды:

А тот не Росс, кто аду внемлет,
Мятежным пламенем горит.
Его душевна казнь объемлет,
Ему громами в слух гремит
Проклятие из рода в роды;
Он — ужас Неба! срам Природы!
Страшилище вселенной всей!
Монарх! Забудь сих жертв Геенны —
Россияне прямые — верны:
Привыкли обожать царей.

«Интересно отметить, — комментирует эти строки ученый, — что 6-я строчка приведенной строфы взята Висковатовым у Пушкина, из его «презревшей печать» оды «Вольность», где «ужасом мира, стыдом природы» (в копиях бывало и «ужас Неба, срам Природы») назван Пушкиным «самовластительный злодей» Павел I. Таким образом, Висковатов, примерив эти слова к декабристу, первый «вывернул наизнанку» Пушкина»¹.

Не вдаваясь в имеющую давнюю историю проблему, кого Пушкин назвал «самовластительным злодеем»², заметим, что и с вопросом о том, кто кого «первый вывернул наизнанку», дело обстоит не так просто. В действительности, еще в 1814 г. С. И. Висковатов опубликовал свою посвященную взятию Парижа оду «Время», в которой следующим образом обозревал историю революционной Франции:

Увы, стенает добродетель,
Раздался стон ея и крик.
Народа кроткий благодетель
На казнь влечется Людовик.
Разит преступная секира
Главу венчанну <...> ужас мира
И человечества позор.
Геенна плещет восхищенна.
Земля содроглась уstraшенна,
И Небо отвратило взор³.

Сходство этой фразеологии с «Вольностью» совершенно разительно. Здесь не только сакраментальный «ужас мира», но и «преступная секира» в описании казни Людовика XVI, и это двойное соответствие, по-видимому, исключает возможность случайного совпадения.

Таким образом, приоритет в использовании соответствующих формул принадлежит все же Висковатову. Его ода, появившись в дни общественного возбуждения по случаю взятия Парижа, легко могла попасться на глаза лицеисту Пушкину, который, невзирая на свое резко отрицательное

1 Цявловский М. А. Указ. соч. С. 99—100. Ср. об этом же стихотворении: Пиксанов Н. К. Дворянская реакция на декабризм. — Звенья. М.; Л., 1933. Вып. 2. С. 184—185.
2 См., напр., Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 167—168.
3 Висковатов С. И. Время. Ода на вступление Великого Государя Александра I в Париж. — Пб., 1814. С. 5—6.

отношение к висковатовским трагедиям¹, вероятно, все же запомнил оттуда несколько особенно броских выражений. Конечно, это совсем не обязательно должно было быть сознательное заимствование. Через три года в пору работы над «Вольностью», описывая ту же историческую коллизию, Пушкин, возможно, уже не отдавал себе отчета в том, какой именно источник он использует. Соответственно Висковатов, прибегнув к тем же конструкциям в оде Николаю I, лишь попытался вернуть собственное достояние, которое затем было заново экспроприровано у него В. Розалионом-Сошальским.

Для полноты картины отметим также, что в эту пору Висковатов стал агентом III Отделения и в этом качестве доносил, в частности, на Пушкина².

А. Зорин

1 «Висковатов невпопад, Уродов выставя за сцену, Визжать заставил Мельпомену», — говорится в черновике послания «К Батюшкову» (1814).

2 См.: *Модзалевский Б. Л.* Пушкин под тайным надзором. Пг., 1923. С. 9—10.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ И МАКС БАРТЕЛЬ

В 1925 г. Госиздатом была выпущена книга избранных стихов «пролетарского» немецкого поэта Макса Бартеля (1893—1975) под характерным для той эпохи звучным названием «Завоюем мир!». Книга включает в себя 50 стихотворений. Все они переведены О. Мандельштамом, написавшим к этой книге и короткое предисловие (напечатанное без подписи).

Эта наиболее крупная из всех работ Мандельштама в области поэтического перевода долгое время оставалась в тени. В известном четырехтомнике произведений О. Мандельштама, изданном в 1967—1981 гг. в США под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, категорически утверждалось, что книга мандельштамовских переводов из Бартеля, «переведенная поэтом только для заработка, не представляет собой никакого интереса — ни художественного, ни „документального“». Уровень этих переводов признавался «недостойным Мандельштама» (Т. 1. С. 564).

Со временем эта точка зрения была оспорена. Так, в статье А. Григорьева и Н. Петровой («О. Мандельштам. Материалы к биографии»), опубликованной в 1984 г. в журнале «Russian Literature» (Vol. 15. № 1. С. 1—28), отмечалась явная переключка между поэзией Мандельштама и «военными» стихами Бартеля. Еще позднее, в 1986 г., публикуя несколько стихотворений Бартеля в переводе (точнее — вольном переложении) Мандельштама, А. Г. Мец подчеркнул: «Из лаборатории переводов этих лет тянутся нити к его <т. е. Мандельштама.— К. А.> собственным стихам — прежде всего к „Грифельной оде“ и к „Неизвестному солдату“» (Ленинградский рабочий. 1986. 26 дек. С. 13).

И вот перед нами первая большая статья, целиком посвященная Мандельштаму — переводчику Бартеля. Ее автор — мюнхенский славист Хольт Майер, много лет посвятивший изучению мандельштамовской поэзии. Статья озаглавлена: «Эпизод из «немых лет». Мандельштама»¹. «Немыми

1 *Meyer Holt.* Eine Episode aus Mandel'stams «stummen Jahren». Die Max Barthel-Übersetzungen.— Die Welt der Slaven. Halbjahresschrift für Slavistik (München). 1991. Jg. XXXVI. N. F. XV. S. 72—98.

годами» в биографии Мандельштама принято считать 1925—1929 гг., когда поэт почти не писал стихов, занимаясь в основном художественным переводом. Тема «Мандельштам и Бартель» исследуется Х. Майером подробно и вдумчиво, в различных ракурсах, с привлечением русских и немецких источников. Его работа окончательно разрушает версию о том, что мандельштамовские переводы из Бартеля не заслуживают якобы пристального внимания.

Впрочем, и Х. Майеру следовало бы, на наш взгляд, еще более углубиться в текст исследуемых переводов, с тем чтобы опознать и выявить в них приметы «чисто мандельштамовского» стиля, увидеть его неповторимый творческий почерк. Эта задача, одна из насущных, остается пока не решенной.

* * *

В заключение — биографическая справка. Коммунист Макс Бартель приехал в начале 20-х годов в Россию, где встречался с известными политиками, общественными деятелями, писателями (о знакомстве его с Мандельштамом сведений не имеется). В 1923 г. Бартель порывает с коммунистической партией и становится социал-демократом. В 30-е годы он сближается с национал-социалистами; с 1943 г. — на фронте. В последние 30 лет жизни, уединившись в маленьком западногерманском городке, Макс Бартель продолжает писать, публикует свои воспоминания и неутомимо отражает нападки журналистов, упрекавших его в сотрудничестве с нацизмом...

К. А.

УТОЧНЕНИЕ О ВИКТОРЕ ХОВИНЕ

Публикуя в десятом Литературном приложении к «Русской мысли» (6 июля 1990) одно из последних писем В. В. Розанова, хранящееся в Пушкинском Доме, мы вынуждены были поневоле кратко охарактеризовать его адресата — петербургского критика и издателя журнала «Книжный угол» Виктора Романовича Ховина, вовсе избегая точных биографических сведений и, в первую очередь, дат рождения и смерти. Ссылка на единственную специальную работу, посвященную Ховину, — статью Г. П. Струве «О Викторе Ховине и его журналах» («Russian Literature», 1976, IV — 2) — глухо отсылала читателя к констатации исследователя: «Даже годы его рождения и смерти пока не удалось установить» (Р. 109).

Между тем пробелы в биографии Ховина частично восполняются обращением к его университетскому делу, хранящемуся в Центральном государственном историческом архиве (С.-Петербург). Как следует из содержащихся в деле документов, В. Р. Ховин, зачисленный в студенты 18 августа 1910 г., родился «в гор. Кагуле, Бессарабской губ., 1891 года июня 30 дня». Университет Ховин окончил 11 мая 1916 г., уже будучи редактором эгофутуристского «Очарованного странника» (издательницей этого выходившего с ноября 1913 г. журнала значилась жена Ховина — Ольга Михайловна Вороновская; их брак был заключен, согласно содержащемуся в деле прошению, весной 1911 г.).

Обстоятельства и время смерти В. Р. Ховина (предположительно от рук нацистов в годы второй мировой войны) все еще остаются одним из «белых пятен» в его биографии, но — повторим за Г. П. Струве — «надо надеяться, что когда-нибудь они будут заполнены» (Р. 146).

Глеб Морев

АЗ — АКАДЕМИЯ ЗАУМИ

Недавно международный журнал-каталог «Art-Symbols», выходящий в Бельгии на французском, английском и японском языках, поместил знак Академии Зауми. АЗ, или Академия Зауми, действует в Тамбове с 1990 г. Ее основатель и руководитель — поэт и литературовед Сергей Бирюков. Схематически содержание деятельности АЗ можно определить так: изучение и развитие традиций русского авангарда. Работа АЗ ведется по нескольким направлениям: 1) объединение всех творческих сил внутри города; 2) контакты внутри России с деятелями современного искусства; 3) контакты с зарубежными литераторами и исследователями.

АЗ учредила международную Отметину имени отца русского футуризма Давида Бурлюка, которая присуждается за достижения в области авангардного творчества, литературоведения и жизневедения. Большинство отмеченных соединяют в себе все три ипостаси. Это Геннадий Айги, Ры Никонова, Сергей Сигей, Владимир Эрль, Борис Констриктор, Валерий Шерстяной. Среди других авторов — Вилен Барский, Александр Горнон, Борис Кудряков. Среди чистых литературоведов — Татьяна Никольская, Марцио Марцадури (посмертно), Джеральд Янчек... Академия опубликовала ряд подборок в разных газетах и в альманахе «Черновик», издаваемом лауреатом Отметины Александром Очеретянским в США. В планах АЗ — международная конференция, посвященная 80-летию русской зауми.

S. B.

литературное
НОВОЕ
обозрение

практика

СТАТЬИ

Г. Померанца, В. Курицына, Б. Гаспарова

КРИТИКИ И ЛИРИКИ

ГЕНРИХ САПГИР БЕСЕДУЕТ С ЕВГЕНИЕМ ПЕРЕМЫШЛЕВЫМ

БОРИС КОЛЫМАГИН О МИХАИЛЕ ФАЙНЕРМАНЕ

ВОЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Алекс Сэндоу

К САМОМУ СЕБЕ. ЗАПАДНИКИ И СЛАВЯНОФИЛЫ

ПОЭТ И ЧЕРНЬ

КНИГИ · ЖУРНАЛЫ · ГАЗЕТЫ

ХРОНИКА

Г. Померанц

КОРИНФСКАЯ БРОНЗА

Летом 1960 г. случай привел меня к Алику Гинзбургу, собиравшему стихи неизвестных поэтов. У него дома царил светлый, веселый, беззаботный дух. Хотелось заходить еще и еще. И вот как-то раз женщина, которую я несколько раз видел в другом месте молчаливой тенью в углу, внезапно помолодев, с заблестевшими глазами стала уговаривать меня ехать не откладывая на станцию Отдых, к ее больной подруге, стихи которой мне непременно надо узнать и привезти Алику для четвертой тетрадки «Синтаксиса». Мы тут же сговорились и в первый мой свободный день явились незваными на дачу.

Был конец июня. Цвел жасмин. Но женщина, пишущая стихи, вышла к нам в темном выцветшем платье, и вся она показалась мне какой-то сгоревшей, старше меня (потом оказалось моложе) и очень суровой (она очень плохо себя чувствовала, и суровый, почти мрачный огонь в глазах был от борьбы воли с болезнью). Стихи начала читать почти сразу, огонь в глазах, не теряя суровости, всё разгорался, его трудно было выпнести. Седенькая мать суежилась, несколько раз приглашала ужинать (она боялась, что чтение утомит Зину), но я от ужина отказался.

Почти первым было прочитано стихотворение «Бог кричал», потом — «Нерожденный Бог», и еще, и еще — до полуночи. Стихи были часто несовершенны, но они жгли меня:

Бог кричал. В воздухе плыли
Звуки страшней, чем в тяжелом сне.
Бога ударили по тонкой жиле,
По руке или даже по глазу —
по мне.

А кто-то, выйдя в простор открытый,
В мир, точно в судный зал,
Громко сказал Ему: ты инквизитор, —
Не слыша,
что Бог кричал.

Он выл с искаженным от боли ликом,
В муке смертельной сник.
Где нам расслышать за нашим криком
Бога живого крик?!

Нет, Он не миф и не житель эфира,
Явный, как вал, как гром,—
Вечно живущее сердце мира,
То, что стучит во всем.

Он всемогущ. Он болезнь оборет,
Вызволит из огня
Душу мою. Или, взвыв от боли,
Он отсечет меня.

Пусть! Лишь бы Сам, лишь бы смысл вселенной,
Бредя, не сник в жару.
Нет, никогда не умрет Нетленный.
Я
за Него
умру.

Мне необходимо было все это. Я не мог принять внешнего Бога, который зачем-то вогнал тромб в Ирино сердце. Вогнал, не страдая, не му-чась, глядя со стороны. Такому Богу можно было только вернуть билет. Но смерть Иры (моей первой жены, так и не вставшей после операции) не просто отталкивала меня от Бога. Она и толкала меня к Богу. Работая, я иногда записывал внезапные мысли на каталожных карточках: Бог — это провал в плоскости слов, пытавшихся к нему подойти, очер-тить его, и т. п. Зине потом эти записи понравились. Но мне их не хватало. Чего-то самого главного я не мог почувствовать и поэтому не мог понять. А тут вдруг прямое прикосновение к тому, вокруг чего я кру-жился. Бог страдает вместе со мной, и каждая наша смерть — крестная жертва. Да, я за него умру — как мог бы умереть за Иру. И Ира за него умерла, как умерла бы за меня или за своих мальчиков.

Зинаида Александровна рассказывала мне потом, как она шла домой после очередного выпрашивания работы. И вдруг почувствовала, что это не ее бьют. Что в каждом униженном человеке бьют Бога. Что Его незащищенность каким-то образом становится ее защитой. Что крик в ее душе замолкает, и она начинает слышать Его крик. И сразу нахлынула вся боль двух лет по больницам, и тоска последней просьбы забрать ее домой, умирать дома, и еще три лежачих года дома, и все муки, про-должавшиеся потом, когда она начала учиться ходить и заново писать стихи (она всё забыла в эти пять лет), и ежедневные муки теперь, когда она научилась скрывать свою подвешенность на дыбе — и всё это смыло одним противотечением веры. И все вопросы смыло Божьим вопросом.

Я этого не знал. Но я почувствовал Его умиравшим вместе с Ирой и со мною после ее смерти и воскресавшим вместе со мной на ее могиле, и воскрешавшим во мне — и потом только лучше понимал то, что тогда почувствовал, когда читал у Эккарта: рыцарь не сознает своих ран, когда ранен король; и у Бубера: в каждом человеке совершается судьба Бога... Всё это было нелегко понять и еще труднее не забывать, помнить каждый день, каждую минуту. Я здесь еще очень немногого достиг. Но я получил толчок, я получил откровение о совершенной нищете, неза-

щищенности всемогущего Бога, всемогущего только через наш свободный выбор; я потом сразу понял, прочитав, что Богу надо помочь.

Для других через сердце пройдут другие стихи. Но все-таки пусть они знают и эти, как знают голос из бури, пересекающей стенания Иова. Какие-то слова (не всё ли равно, какие?) смывают все наши вопросы. Какое-то противотечение, непонятно какой духовной природы, подхватывает нас и подымает над всеми нашими вопросами, и в этом противотечении мы забываем свою боль и свои обиды. Нечеловеческие крики рвут мир на части. Божий крик собирает нас вместе, на общее дело любви. Нет больше страданий, взывающих о правосудии. Нет больше жажды справедливого суда. Не судите да не судимы будете. И в общем деле любви (не в собирании костей Адама, а в помощи живому Богу) страдание становится радостью.

Ты навек земле оставил
Свой последний страшный стон.
Авель, Авель, где мой Авель?
Каин, Каин, где твой сон?

Вас одно вскормило лоно,
Вы одной объята тьмой.
Каин, Каин, мой бессонный...
Авель, Авель, спящий мой...

.....
В царстве тайн, в ничем, в тумане
Тонет боль и тонет страх.
Спит земля на Божьей длани,
Как младенец на руках.

Если б все ночные вопли
Стихли в этой сизой мгле!..
Помоги, мой сын усопший,
Всем бессонным на земле!

Ради матери скорбящей
Встань над слезною рекой,
Возврати нас в царство спящих,
Беспокойных успокой.

Сердце надвое разъято,
Зримый мир для сердца мал.
Помолись со мной за брата,
Чтобы он тебя узнал...¹

В том, что пишет Зинаида Миркина, пересекается несколько идей-образов: часы иконной красоты в природе; непостижимо глубокие закатные лучи, обнимающие предметы единым покровом; свет-вожатый, ведущий глаз туда, к центру Бытия, куда Он смотрит, — «по лучу», свет-дирижер, управляющий богослужением заката и зари; литургия света, вобранная в глаза икон и глядящая оттуда, изнутри; напряженность созерцания, граничащая со смертью, не допускающая обрыва, как не допускают ее объятия, пока свет полностью не обновит и не воскресит душу...

Я еще до встречи с Зинаидой Миркиной начал подбирать отдельные стихотворения Тютчева, Гумилева, Мандельштама, Цветаевой, в которых чувствовал прикосновение к вечности. Сблизившись с Зинаидой Александровной, мы продолжали это делать вместе. Около 1970 г. нас

1 Из поэмы Зинаиды Миркиной «Чужие сны».

поразил «Ленинградский апокалипсис» Даниила Андреева. В течение нескольких лет собирали его стихи, раздобыли «Розу мира», «Железную мистерию»... Я писал об Андрееве в трех статьях («Искусство кино». 1989. № 2; «Литературное обозрение». 1990. № 5 и «Октябрь». 1991. № 8); поэтому ограничусь самым необходимым.

Андреев ввел понятие вестничества. Вестник, подобно пророку, доносит до нас свет из «миров иных», но он не проповедует, а захватывает своим искусством. Андреев сам был таким поэтом-вестником. Сейчас большая часть наследия Андреева опубликована, но выборочно, чтобы сгладить его отступления от православия. Андреев, подобно Сведенборгу, исходил из опыта своих собственных видений и очень свободно относился к писанию. Загробная жизнь, по его представлениям, — скорее чистилище, чем ад. Вечные муки даются только тем, кто трижды добровольно отверг свет и избрал тьму. Все остальные спасаются. В следующем воплощении Иуда будет праведником и примет мученическую кончину за Христа. В этих картинах христианские мотивы явно сплетаются с индуистскими.

На основе видений и бесед с даймоном (демоном в сократовском смысле слова) Андреев создал концепцию *розы мира* — союза всех мировых религий, мистической розы, в которой каждое вероисповедание — отдельный лепесток. Такой лепесток, с точки зрения Андреева, и православие. Андреев ходил в церковь, исповедовался, причащался, но сквозь образы и иконы православия видел *свою* вселенскую церковь. Он с одинаково родственным чувством писал о России, Индии и средневековом легендарном Западе; можно назвать его взгляды суперэкуменизмом.

Мне кажется, что поэтический гений Андреева сказывался прежде всего в самих его видениях, в бессознательном мгновенном творчестве картин-метафор, рожденных лучом внутреннего света:

Так соборы кристаллов сверх жизненных
Добросовестный свет-паучок,
Разбирая на ребра их, сызнова
Собирает в единый пучок...

Для Мандельштама это прозрение — точка безумия, разрыв с привычками разума, для Андреева — родная стихия, повторяющийся опыт тюремных ночей, продуманный и сложившийся в теорию. Андреев сперва видел нечто, как при вспышке молнии (миг озарения), потом припомнил, созерцал и досматривал (и дополнял картину до некоторой целостности) — и только после всего этого додумывал (и еще позже — рассказывал стихами или прозой). Самое замечательное совершалось до всякого слова и, во всяком случае, до стиха. Я назвал это *поэзией духовидения* — в противоположность *духовиденью поэзии*, когда прорыв в мистические глубины возникает в кружении слова-Психеи. Характерно, что у Мандельштама нет ни одной поэмы, его стихи сплошь и рядом не имеют даже логически проведенной темы. У Андреева всегда ясна тема, и самое замечательное — поэмы, в которых раскрывается его мифология. Поэмы — и гимны:

Как друзья жениха у преддверия брачного пира,
Облекаются духи в пурпуровые облака...
Все покоится в неге, в лучах упования и мира:
Небо кручи, река.
И великий влюбленный, спеша на свидание с Ночью,
Златоликий Атон опускает стопу за холмы,—

Дивный сын мироздания, блаженства и сил средоточье.
 Полный счастья, как мы...

Важен ли сюжет? Нужен ли сюжет? Смотря какой. Представим себе на минуту такой сюжет: воскрес из мертвых Лазарь. И чем проще, чем прямее об этом сказать, тем лучше. Именно в лоб сказанное потрясает и перевернет душу, станет чудом. А в изысканных ассоциациях чудо скорее всего пропадет (как пропадает, на мой взгляд, в усложненных ассоциациях «Поэмы воздуха» Марины Цветаевой; и просто дышит, просто есть в ее же «Благовещенье», «Луне — Лунатику», «Кусте»). Но вот другое прикосновение к вечности, через обморок ума. Об этом обмороке иначе, чем Мандельштам, трудно сказать:

В сухой реке пустой челнок плывет.
 Среди кузнечиков беспамятуется слово...

Можно ли не считать гимны Вед, или Песнь Песней, или Книгу Иова поэзией? И можно ли не чувствовать действительного прикосновения нездешнего огня в темных стихах о стигийском звоне?

* * *

Вторым неизвестным поэтом, вошедшим в наш круг чтения, был Александр Солодовников. Его стихи впервые широко прозвучали как песня в цикле «Плач о России», исполнявшемся Петром Петровичем Старчиком. Только потом, на вечерах духовной поэзии, творчество Солодовникова раскрылось для нас во всей полноте.

Александр Солодовников, дореволюционный московский интеллигент, попал на Кольму и там встретил старца, который буквально перевернул его, открыл бесконечное могущество смирения. Недавно, когда несколько стихотворений Солодовникова было опубликовано, это вызвало сердитую реплику в «Литературной газете». Христианское благоговение тюрьме показалось конформизмом. В таком конформизме можно упрекнуть и мать Марию, и прежде всего Евангелие, общий источник вдохновения Е. Кузьминой-Караваевой и Ал. Солодовникова:

Святися, святися
 Тюрьмой, душа моя.
 Стань чище нарцисса,
 Свежее ручья.

Оденься, омойся,
 Пучочки трав развесь,
 Как домик на Троицу —
 В березках весь.

Темница чем жестче,
 Суровой и темней,
 Тем солнечней в роще
 Души моей.

Чем яростней крики
 И толще прут в окне,
 Тем льнут повилики
 Нежней ко мне.

На свете написано много хороших тюремных стихов. Но эти какие-то особые. Пишет человек, что душа его святится, высветлилась тюрьмой, и совершенно ему веришь. И вот тюрьма со всем тюремным отступает

назад, и вся клетка пространства и времени светлеет, делается прозрачной, не давит. Как будто не в тюрьму вошел вместе с Солодовниковым, а в церковь. Хотя про церковь, собственно, ничего нет. Но, может быть, это и хорошо? Нет плоти церкви, и есть ее дух. В противоположность многим стихам, где все время мелькают приметы православия и как-то недоказуемо чувствуется, что без литургии, без религиозной философии не было бы всего этого. А Солодовников был бы. И действительно он был, когда церковь стала «аннулированным учреждением» (Маяковский), а Бердяев еще не пошел в ксерокопию. Был — вопреки течению времени, из собственных духовных ключей.

В стихах Александра Солодовникова христианство, отвергнутое государством, становится народной песней:

Лен, голубой цветочек,
Сколько муки тебе суждено!
Мнут тебя, треплот и мочат,
Из травинки творя полотно.

Все в тебе обрели умиранью.
Только часть уцелеть должна,
Чтобы стать драгоценной тканью,
Что бела, и тонка, и прочна.

Трепи, трепи меня, Боже,
Разминай, как зеленый лен,
Чтобы стал я судьбой своей тоже
В полотно из травы превращен.

В фрагменте «Дневника писателя» есть такая фраза: «Под православием я понимаю идею, не изменяя, однако, ему вовсе». Вот эта именно идея у Солодовникова воскресает. Главная тема всех современных вестников — прохождение через страданье, через смерть. Как в стихотворении Зинаиды Миркиной, которое я уже как-то цитировал (в эссе о Достоевском):

Этому ни вида, ни названья.
Это холод камня. Н и ч е г о.
Мы разбились о Твое молчанье,
Мы не можем вынести его.

Умер Бог, и каждую минуту,
Каждый наш земной короткий час
Наступает очередь кому-то
Непременно уходить от нас.

О, какая страшная дорога!
Как мы бьемся лбами о судьбу,
Как мы молим умершего Бога,
Позабыв, что Он лежит в гробу.

Господи, откликнись! Слышишь, Боже?
Мы не помним, пьяные тоской,
Что кошунство — мертвого тревожить,
Нерушимый нарушать покой.

Нас приводит в трепет, в содроганье
Мертвых черт бестрепетная гладь.
Мы разбились о Твое молчанье,
Но еще не в силах замолчать.

И на крути возвращаясь снова,
Не умеем, пав земле на грудь,
В недрах смерти отыскать живого,
Чтоб на третий день его вернуть.

И в сердца не входит слово «верьте»,
И осанна посредине тризн.
Как нам трудно справиться со смертью,
Как нам трудно погрузиться в жизнь.

Только Ты допил молчанья чашу,
Мы ж ее пригубили едва.
Так прости оставленности нашей
Жалкие, бессильные слова,

Этот крик над тихою могилой,
Перед тайной молчаливых трав.
Замолчать еще не стало силы,
Говорить уже не стало прав.

Так в моем уме — к началу 80-х — сложилась группа из нескольких поэтов. Потом началась гласность, и вышли две книги стихов Вениамина Блаженного (Вениамина Михайловича Айзенштадта). Автору в это время было 69 лет. В «Контурах автобиографии» он начинает с судьбы своего отца:

«Несчастья его узнавали, как голуби, которых он подкармливал нищенскими крохами. Он и сам накликал на себя несчастья: «Варт, варт», — предупреждал он («погоди, погоди»), но не со злорадством, а с упоением — он был избранником горя и знал об этом. На меня отец поглядывал с опаской: вдруг я окажусь счастливым, т. е. предателем наследственного злополучия. Я им не стал — время позаботилось об этом».

Нищета, убогость были даны Блаженному как царственность — принципу крови. И он принял этот дар и сделал нищету своим подступом к вечности. Из нищеты и убогости выросло его христовство (неологизм, которым я пытаюсь выразить личное тяготение к Христу).

«Бог приучил меня к себе исподволь; имя «Христос» было щемяще-родственным, словно он был моим далеким предком. Случайно увиденные изображения Христа в эпоху атеистического одичания запечатлевались в душе мгновенно и навечно. Ни на кого не смотрел я с такой беззаветной преданностью; так смотрят собаки на доброго хозяина».

«...Много лет спустя я с тою же радостью взошел бы на Голгофу» (из тех же «Контуров»).

Блаженный — один из немногих в нашей стране евреев, органически связанных с еврейским языком и бытом; и он же — один из самых непосредственных исповедников Христа в русской литературе. Исповедников — не канона и писания, не катехизиса и Вседержителя под куполом храма, а распятого Бога, для иудеев соблазна, для эллинов безумия, Христа своего личного опыта, неотделимого от чувства связи со всем любимым, нищим, заброшенным, гибнущим.

— Ослик Христов, ты ступаешь задумчиво,
Дума твоя — как слеза на реснице.
Что же тебя на дороге измучило,
Сон ли тебе окровавленный снится?..

— Люди, молло, не губите Спасителя,
На душу грех не берите вселенский.
Лучше меня, образину, распните вы,
Ревом потешу я вас деревенским.

Лучше меня вы опшойте, замучайте,
Лучше казните публично осла вы.
Я посмеюсь над своей невезучестью
Пастью оскаленной, пастью кровавой...

...Господи, вот я, ослино выносливый,
И терпеливый, и вечно усталый,—
Сколько я лет твоим маленьким осликом
Перемогаюсь, ступая по скалам?..

Выслушай, Господи, просьбу ослиную:
Езди на мне до скончания века
И не побрезгуй покорной скотиною
В образе праведного человека.

Сердце мое безгранично доверчиво,
Вот от чего мне пороку так слепо
Хочется корма нездешнего вечности,
Хочется хлеба и хочется неба.

Духовный мир Блаженного вырос из мира ребенка, для которого
отец, мать, брат, братья меньшие (собаки, кошки) — одна семья, одна
вереница, в которую то там, то здесь нисходит образ Божий:

Еще молоко на губах не обсохло —
Зачем же ему обсыхать так поспешно? —
А мать протирает оконные стекла,
А я в колыбельке лежу безмятежно.

Оно не обсохло, когда я подростком
Бродил, не боялся ни лиха, ни худа...
Избыть в себе вечное чудо непросто,
Непросто избыть в себе мамино чудо.

Оно не обсохло, когда я впервые
Притронулся к тайне поспешной, телесной...
Ах, женские губы, они роковые,
Мои же во влаге молочной, небесной.

Оно не обсохло и позже, когда я,
Уже пожилой и уже поседевший,
Простился с любимой мамой, рыдая:
— Куда же ты, матушка, в белой одежде?..

...Зима на дороге, сижу стариком я,
Душа изжитая от стужи продрогла,
А все на губах моих привкус знакомый,
А все молоко на губах не обсохло.

В поэзии Блаженного очень мало страстей и радостей зрелых лет.
Сперва детство, потом порог смерти. И за порогом, в посмертии,— но-
вая встреча с отцом и матерью. Мать занимает в его мире не меньшее
место, чем Лаура — в сонетах Петрарки:

Мать, кроткая, седая, голубиная,
Скитающаяся в пустыне ночи,

Меня сперва позвавшая по имени,
Потом пролепетавшая: — Сыночек...

Я остановлен этим тихим голосом,
А матери уж нет на прежнем месте —
Струятся звездами седые волосы,
Струятся серебристые созвездья.

Путь в небо идет от каждого трепетного сердца. Каждая тварь жаждет вечности, и в этом мире нет никаких низких, недостойных неба существ. Все живое — единая плоть, трепещущая от любви и страха. Кошка, которую гладит ребенок, похожа на маму, а отца своего поэт видит в прошлом рождении псом. В каждом дыхании каждой твари — *весь* Бог. Бог может поменяться местами с отцом, может выглянуть из глаз собаки.

Не знаю, как назвать эти картины; может быть, сюрреалистическими. Больше всего они напоминают творчество детей или цветную сказку Марка Шагала, его мир летящих по небу бородатых евреев, зеленых коз и синих коз.

В калошах на босу ногу,
В засаленном картузе
Отец торопился к Богу
На встречу бывлых друзей.

И чтоб не казаться дотошным
В неведомых небесах, —
С собой прихватил он кошку,
Окликнул в дороге пса...

А кошка была худою,
Едва волочился пес,
И грязною бороною
Отец утирал свой нос.

Робел он, робел немало,
И слезы тайком лились, —
Напутственными громами
Его провожала высь...

Процессия никудьшных
Застыла у Божьих врат...
И глянул тогда всевышний
И вещей потупил взгляд.

— Михоэл, — сказал он тихо, —
Ко мне ты пришел не зря.
Ты столько изведал лиха,
Что светишься, как заря.

Ты столько изведал бедствий,
Тщедушный мой богатырь...
Позволь же и мне согреться
В лучах твоей доброты.

Позволь же и мне с сумою
Брести за тобой, как слепцу,
А ты называйся мною —
Величие тебе к лицу...

Этот юродский Бог терпел муки ради таких же юродивых, не очень разделяя в своей жалости людей и животных:

Когда я говорю «Господь»,
Выходит кошка на дорогу
И на меня глядит с тоской:
Она молиться хочет Богу.

Но как об этом ей сказать,
И может ли молиться кошка?..
Ее бездомные глаза
Горят печально и тревожно.

О, кошка, трепетная плоть,
К чему раздумья и гаданья? —
Ведь ради нас с тобой Господь
Терпел все муки и страданья.

Он видел, страждущий, с креста
Меня — в заношенной рубахе,
Тебя — до кончика хвоста
Насторожившуюся в страхе.

И сотни кошек и собак,
И сотни нищих и убогих,
И всех, на ком господень знак, —
Кто жил не в сытости, а в Боге.

Кто жил всегда настороже,
К закланью смертному готовый,
И помнил, что в его душе
Вершится таинство Голгофы.

Мейстер Экхарт сказал: бытийственность муки равна бытийственности Бога. Бог не отдельное существо, он есть в каждой твари, если досмотреть ее до последней глубины. Так и смотрит Вениамин Блаженный. Отсюда его отождествления, которые могут показаться кошунственными. Воплощение Отца в Сыне тоже казалось кошунственным, пока не стало догмой. Вениамин Блаженный чувствует самоучкой, не по писанию.

— Вставай, Михалыч! — говорит попутчик. —
Мы странствуем с тобою двести лет,
И солнце выглянуло из-за тучи,
А мы опять на свой ступили след.

А мы с тобою на другой планете,
И нас коробит, мертвяков, слегка:
Три раза на земле старели дети,
Пока брели два нищих старика.

Вставай, Михалыч, и признай дорогу, —
С тобою мы бредем по облакам
И, слава Богу, добрались до Бога,
А Бог — он наш приятель, наш Полкан.

Он брезгует свои небесным раем
И узнает старинных бедолаг
И лает, лает, так счастливо лает,
Что сердце замирает у бродяг.

Ах, Господи, ведь впору и заплакать,
Какой, поди же ты, переполох!..
А мы-то думали — Полкан собака
И занят тем, что выбирает блох...

Религия Блаженного — это вера, идущая от сердца, не прошедшего богословской школы. Если у Андреева — историсофский синтез учений, то у Блаженного — системы нет. Какой-то простодушный синкретизм, окрашенный духом Христа синкретизм. Временами возникает сходство с пантеизмом, но в пантеизме нет Христа (нет самого места для его креста). «О кошка, трепетная плоть» — мог бы написать обэриут. Обэриуты чувствовали космическое единство всего живого и каких-то духов, витающих над землей, тоже чувствовали. Но это конечные духи. Бесконечного Бога, воплощенного в этой твари и объемлющего всех, в их мире не было; «Ослик Христов» в этом мире невозможен. А для Блаженного христовство — красная нить, пронизывающая всю ткань.

В одном из писем Зинаиде Миркиной Вениамин Блаженный рассказывает:

«Приобщение мое к поэзии шло не в традиционном плане, когда юность находит для себя сферу умственной и духовной деятельности, нет, я брел от поэта к поэту, как в раннем утреннем свете обитатель пещер, дикарь, обозревает новоявленный мир — вот это дерево, а это ручей, а это камень. Это Блок, а это Лермонтов, а это Тютчев.

В смрадном уединении пещерных буден я играл для себя светоносные мистерии духа, ангелы и демоны сидели рядом как тощие псы с высунутыми языками.

Именно мое литературное невежество (я ведь всего лишь недоучка, не знающий ни одного стихотворного размера) (как не знала их и Цветаева.— Г. П.) сохранило во мне благоговение перед начертанным словом, благоговение и ужас. Я убежден, что строки «И над вершинами Кавказа Изгнанник рая пролетал» Лермонтов сперва увидел на небе, а потом написал в походную тетрадь.

Может быть, поэтому невыносимы для меня узурпаторы слова, копошащиеся в непостижимых тайнах стиха, как непоседа-ребенок в раскученном механизме куклы. Но они приходят и уходят, остаются поэты, а поэт — первозданный Адам, преодолевающий в каждом звуке свое исконное косноязычие — косноязычие вечно затрудненной речи вселенной» (из письма 5 июля 1991 г.).

Вениамин Блаженный не ищет метафор для стиха — он видит метафорами, слышит метафорами. И не нужен ему литературный процесс. Литературному процессу *он* нужен — но это другое дело. А ему самому все равно, кому читать стихи. И лучше всего — Богу.

Я так и не пойму, что значит быть известным.
Известны ль облака? Известна ли гроза?
Так почему и мне по тем стезям небесным,
Слезами изойдя, свой путь пройти нельзя?

Зачем же мне стихи предать людской огласке?
«Ах, вот оно о чем! Ах, это неспроста!»
Пусть люди на меня взирают без опаски,—
Я, в сущности, Аким, к тому же простота.

Я сроду не имел в запасе корки хлеба,
Мне нудный разговор житейский — не с руки...
Я из породы тех, кто сеял в землю небо
И жил шалтай-болтай, как в поле сорняки.

Впритирку к облакам живу, не зная толком,
Дождем ли расшибусь, истаю ль в синеве,

И долго ль буду жить, иль буду жить недолго —
Об этом не грустит, не помнит соловей.

А слава... Но нигде — ни в чащах, ни в дубравах,
Ни в рощах, ни в полях, ни в зарослях болот
Я, право, не встречал такой пичуги — слава...
Должно быть, этот вид пернатых не поет.

Что-то подобное писала Миркина. Что-то подобное мог бы сказать Андреев. Поэзия духовного опыта может жить, обращаясь к птицам, рыбам и камням, и камни отвечают ей, как Беде Проповеднику: аминь. «Известны ль облака? Известна ли гроза?» — это манифест всего направления, о котором я пишу. Где-то близко — сдвиги к «большой», печатной поэзии России (в которую поэзия духовного опыта начала понемногу вливаться). Я уже говорил и писал о роли позднего Пастернака, но здесь мне хотелось бы ограничиться небольшой группой одиноких поэтов внутри России и — при жизни — вне литературы. О поэтах, как будто нарочно отмеченных судьбой: писавших в тюрьме (Солодовников, Андреев) или сквозь муки неизлечимой болезни (Миркина, Айзенштадт). И от стихов которых веет силой и светом.

* * *

Мы жили в какое-то разболтанное время, когда рядом текли противоположные потоки, на одном уровне — вправо, на другом — влево... Рушились здания, построенные на льду. Лед треснул, река двинулась, классические постройки XIX в. развалились. Классическое стало академическим, живая поэзия — осколочной и туманной. Но одновременно сквозь дыры и трещины времени высунулась отчетливее прежнего живая вечность, и тот, кто коснулся этой незыблемой почвы, кто нашел ее в себе, стал опять писать строго, стройно. Классическое рухнуло — и тут же возродилось.

Это возрождение шло непросто; по крайней мере — по двум линиям. Личность, борющаяся за свое достоинство, создавала свой памятник — крепче меди, крепче Архипелага, крепче болезни и смерти. А религиозное чувство, оставшееся без церкви, открыло заново потребность песнопения, гимна, хорала. Две линии могут пересекаться и сливаться в творчестве одного поэта, но могут и расходиться, выступать каждая сама по себе.

Первая линия достаточно выражена сейчас в большой печатной литературе — у Ахматовой, у Мандельштама. Хаос времени одновременно требовал крика и гимна. И вот поэт вместе с веком вводит в поэзию бластный язык — и он же пишет торжественные стихи о сопротивлении веку:

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин,
И мглой, и холодом, и вьюгой...

Архипелажная действительность не просто отразилась в слове. Она и отпечатывалась, и отбрасывалась. Отпечатывалась — в хоре (если воспользоваться терминами Сиявского), отбрасывалась в личном, противоборствующем голосе (имеется в виду «Голос из хора» А. Терца). Усваивались в литературе непечатные глаголы (как у Алешковского) —

и шло возвращение к доблоковскому, строгому стиху, без двенадцати и Кагьки. Интеллигент в лагере мог заблатниться, а мог подчеркнуто сохранять старомодную, долагерную чистоплотность. Так и стихи. То, что Заблоцкий после лагеря не продолжал «Столбцов», можно объяснить по-разному, и, наверное, в самом деле тут сошлись разные мысли (в том числе те, которые Достоевский назвал двойными: ни одна редакция 40-х годов не пропустила бы иронии «Столбцов»). Но значительность поздней лирики Заблоцкого подсказывает другой мотив: реальность лагерного хамства вызвала отталкивание и от стилизации хамства в духе капитана Лебядкина (которому ранний Заблоцкий совершенно сознательно следовал).

Это предположение можно подтвердить стихами Е. Тагер, написанными на Колыме и в послеколымской ссылке безо всякого расчета на печать.

Есть великий смысл в том, когда — в конце одного из своих стихотворений — Тагер цитатно приводит пушкинскую строку: «Служенье муз не терпит суеты». Этот классицизм человеческого достоинства достаточно понятен и не нуждается в моей защите.

Нуждается поэзия, возникшая на уровне созерцания и молитвы. Нуждается, потому что в нашем мире она чужая. Потому что русская поэтическая традиция, идущая от Ломоносова и Державина, — светская, а русская духовная традиция не знает поэзии, как Серафим Саровский не знал Пушкина. Мистические стихи Тютчева, Блока, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой — только отдельные прорывы из мира, в котором поэт крепко укоренен. Сама Цветаева хорошо это сознавала и писала (в «Искусстве при свете совести»): если считать по этому (чисто духовному) уровню, то кто и сколько из нас останется? И готова была поставить выше себя монахиню, написавшую две хорошие строчки:

Человечество живо одною
Круговую порукой добра...

Но беззащитнее всего поэзия космической литургии (ересь и для Главлита, и для православия). Что она может вспомнить?

Пушкин, канонический для русского поэтического сознания, совсем не литургичен (в том смысле, в котором я употребляю это слово). Его мистические глубины («Пророк!») — не в природе. Природа Пушкина величественно равнодушна. И после Тютчева никто не вступал с этим в открытый спор. Только Андреев, когда при нем прочли знаменитую элегию:

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

мог воскликнуть: «Бедный Пушкин!»

Полемика с пушкинским образом «равнодушной природы» — и в стихотворении Миркиной:

Протяженность гаснущего свода,
След заката — стынущая кровь.
Эта равнодушная природа...
Эта бесконечная любовь!

Тема космической литургии, возникающая — независимо друг от друга — у позднего Пастернака и Даниила Андреева, становится центральной в творчестве Миркиной:

Вот он звучит, — тишайший в мире рог, —
Беззвучный гром, что, мира не нарушив,
Вдруг отзывает ото всех дорог,
Из тела вон выманивая душу.

Когда сей гром, сей рог тебя настиг,
Он протрубил: «Готовься к предстоянью!
Сейчас наступит вождеденный миг —
Века обетованного свиданья!»

Сейчас... Сейчас... все глубже... внутрь. В упор.
И — собран дух. Аз есмь! И вот тогда-то
Выходишь ты в торжественный простор,
В великую расправленность заката.

И тянутся объятия зари,
И в этом нескончаемом полете —
Единый возглас: Господи, бери!
О, убьешь мира! Истончение плоти!..

И он тебя воистину берет,
Тот, кто насущней воздуха и хлеба,
И длится нисхождение высот,
Земле на грудь прикинувшее небо.

И после полной близости, такой
Пронзительно мгновенной и бессрочной,
Приходит тот прозрачнейший покой,
Который люди называют ночью.

Хрустальный час. Он бережно принес
Желанный отдых. В тишине высококой
Дрожат крупинки благодарных слез,
Не пролитых из замершего ока.

Два поэта, родившиеся — один в 1906 г. (Андреев), другой — в 1926 г., вошли в атеистический мир, перечеркнувший мистический опыт, и открытие приходит к ним в журчании реки — для Даниила Андреева, в сверканье капелек дождя, повисших на иглах ели, — у Зинаиды Миркиной. Уже после личного опыта поэты узнают родное в священных книгах, но почва их — не в книгах, не в букве, а в собственном духе. От этого какая-то поразительная чувственная достоверность фигур из Ветхого и Нового заветов, включенных в пейзаж, ставших — вместе с автором, сливаясь с ним, — сегодняшними, живыми участниками вечного действия света:

Так наступает царство духа.
Последний свет хранит вода.
Твердьня стала легче пуха,
А нежность, как гора, тверда.

В ней есть такое средоточье,
Такой недвижимый настой,
Что можно увидеть воочью,
Почти пощупать Дух Святой.

Открыты внутренние двери
Там, на последней глубине,

Я верю, Господи, я верю:
Ты дашь мне все, что нужно мне.

Помедли с наступленьем мрака,
Побудь еще. Еще зари.
И если надо Исаака
Тебе — то, Господи, бери!

Вот Исаак мой онемелый,
Вот он глядит, едва дыша, —
Мое измученное тело,
Моя продрогшая душа.

Тут не очень важно — Ветхий или Новый завет, или Брахман, или Дао. Непостижимая кротость духа отпечатывается в закате — возле речки (у Андреева), или на побережье Балтики, или в крымских скалах (у Миркиной). Камни, деревья, птицы, мелькающие над морем, тронутые закатным лучом, начинают пророчествовать, и поэт едва успевает записывать:

Не действуй. Действуешь не ты.
Косой дымок повис над крышей.
Пространства чистые листы
Лишь ждут, что луч на них напишет.

Леса дремотные стоят...
Кто быть простым стволом захочет,
Чтобы на нем писал закат
Пурпурный жар своих пророчеств?

Как будто никогда не было тысячелетий полемики монотеизма с язычеством и аскетического страха природы. Как будто Богородица, подобно дриаде или фигурам индийского храмового искусства, вырастает из каждого дерева:

Мой Боже, Бог мой... Из моих берез,
Дождя, травы и звона дальней птицы
В меня вошел и из меня пророс.
Нельзя иначе Богу появиться

Здесь, на земле. Есть место лишь одно —
Внутри меня. И в радости и в муке
Вот это сердце выносить должно
Тебя, и вынырнуть вот эти руки.

Мой Бог — мой сын. И тварь твоя, и мать.
О Господи, сумею ли так много?
Зачать, родить и, вырастив, — отдать
Тебя во тьму, чтоб Бог вернулся к Богу.

Эти стихи не могут быть иначе написаны. Их невозможно пересказывать ритмом, подпрыгивающим, как пассажир в затормозившем автобусе, небрежным разговорным словом или другими современными приемами. Космическая литургия может быть такой, какая она есть, — торжественно-тихой — или не быть вовсе. И тот, кто всей кожей чувствует ее медлительное течение, оказывается вырванным из современных темпов: если он откликается на них, то только полемически. Так у Риль-

Ее поступью оглушенному, что мне томный
Тенор ямба с его усадебной тоской?
Я работаю,

чтоб улавливали
потомки

Шаг огромнее

и могущественнее,
чем людской.

Чтобы в грузных, нечеловеческих интервалах
Была тяжесть, как во внутренностях Земли.
Ход чудовищ,

необъяснимых
и небывалых,

Из-под магмы

приподымающихся
вдали...

Поэма «Симфония городского дня» тоже идет по следам Маяковского, полемизирует с его поэмой «Хорошо!». Но в конце, с наступлением ночи, в царстве любимых книг лирический герой одним рывком возвращается к самому себе — и к Богу, глядящему на него из космоса:

...Наутро снова долг страданий,
Приказы, гомон, труд, тоска,
И с каждым днем быстрее, туманней
Ревущий темп маховика.

Не в цехе, не у пестрой рампы —
Хоть в тишине полночных книг
Найти себя у мирной лампы,
Из круга вырваться на миг.

.....
Космос разверз свое вечное диво.
Слава тебе, материнская ночь!
Вам, лучезарные, с белыми гривами,
Кони стиха, уносящие прочь!

Внемлем!
Зажглась золотая Капелла!

Внемлем!
Звонит голубой Альтаир!
Узы расторгнуты, Сердце запело,
Голос вливая в ликующий клир.

Слышу дыханье иного собора,
Лестницу невоплощаемых братств,
Брезжущую для духовного взора
И недоступную для святотатств.

Чую звучанье служений всемирных,
Молнией их рассекающий свет,
Где единятся в акафистах лирных
Духи народов и души планет;

Где воскуряется строго и прямо
Белым столпом над морями стихий
Млечное облако — дым фимиама
В звездных кадьльницах иерархий...

Чую звучанье нездешних содружеств,
Гром колесниц, затмевающих ум, —

Благоговенье, и трепет, и ужас,
Радость, вторгающуюся как самум!..

Властное днем наваждение господства
Дух в созерцанье разъял и отверг.
Отче, прости, если утль первородства
В сердце под пеплом вседневности мерк.

Что пред Тобой письмена и законы
Всех человеческих царств и громад!
Только в твое необъятное лоно
Дух возвратится, как сын — и как брат.

Пусть же назавтра судьба меня кинет
Вновь под стопу суеты, в забытье,
Богосьновства никто не отнимет
И не развеет бессмертье мое.

Владимир, декабрь 1950

Так кончается «Симфония городского дня»: гимном внутренней жизни, прорвавшимся сквозь стены владимирской тюрьмы.

* * *

Две тысячи лет тому назад, когда разрушен и сожжен был Коринф, в огне плавилась статуя и из нее вышел драгоценный сплав; его потом так и называли: коринфская бронза. Стихи поэтов духовного опыта — такие слитки бронзы, возникшие на пожарище русской культуры. Я был счастлив, найдя некоторые из них. Это то, что мы получили ценой всех наших испытаний. И я вижу в них один из залогов будущего.

В я ч е с л а в К у р и ц ы н

МЫ ПОЕДЕМ С ТОБОЮ НА «А» И НА «Ю»

Кто-то мне говорил когда-то, что умереть очень просто: что для этого надо сорок раз подряд глубоко, глубоко, как только возможно, вдохнуть, и выдохнуть столько же, из глубины сердца, и тогда ты испустишь душу. Может быть, попробовать?..

«Москва—Петушки»

Железная дорога в России — не средство передвижения. Ее не используют для перемещения в пространстве, ее переживают как один из мистических символов страны. Некрасов прямо утверждал, что дорога возводится на трупах. С князем Мышкиным мы встретимся в вагоне. Под другим (а может, под тем же) поездом погибнет Каренина. У Есенина за поездом не может угнаться вполне символический жеребенок. Роман Пастернака, много чернил пожертвовавшего ранним и поздним электричкам, начинается с железнодорожного гудка и заканчивается гибелью героя под трамваем. Первые годы новой власти неотъемлемы от образа вездесущего бронепоезда.

Набоков насквозь железнодорожен, его герои постоянно куда-то едут или кого-то встречают. Но железнодорожность Набокова — это скитания, изгнание; в ней нет потусторонности (ибо стороны уже определились — есть Там и есть Тут); это, как и все у Набокова, «снятая» российскость, отношение и память об отношении. Но что «снято»?

Железная дорога в России — таинственна, ирреальна, загадочна. В ней катится некая Иная мощь; быть может, она ведет в царство мертвых. Поезд — лодка Харона. Или же он сам есть царство мертвых или нечто расположенное на границе яви и сна, рыбы и мяса, того и сего. В поезд у нас не сядешь так просто, но непременно с *идеями* (хотя бы с завалиющей романтико-целинной, но без идеи никак нельзя). «Я ехала домой, душа была полна...» «Поезд мчится, мчится в поле...» В железнодорожном всегда присутствует идея *длительности*; ехать — долго и далеко, ехать — решение, действие. Расстояния так велики, что вполне можно и не вернуться. Затеряться в перспективе. Мало ли что. Мистичность России неотделима от необъятности пространств; железнодорожная сеть, сумевшая объять необъятное, покрыть собою страну, соразмерна, следовательно, сомистична.

Предположим, что Веничка Ерофеев мертв. Это не менее логично, чем предположить, что он жив. Он, во всяком случае, пьян с первой до последней страницы, он все время в измененном состоянии сознания — в ином. Сквозь «реальное» просвечивает «иное», в этом мире мы прозреваем другой — как раз ситуация поезда, сочетающего-соединяющего концы и начала, черное и белое, жизнь и смерть.

Веничка живет в Москве, его возлюбленная в Петушках. В оппозиции Москва — Петушки женское и мужское меняются местами. Петушки — начало мужское («петух» — традиционное у многих народов обозначение фаллоса). Москва — матушка-Москва — женское. В поэме Москва — мачеха, постылая жена, девка. Вспомним мандельштамовскую «курву-Москву»: страшный морозный город коммунистических комиссаров. «Я трамвайная вишенка страшной поры»¹ — выделим слово *трамвайная*. «Посмотреть, кто скорее умрет...» Апофеоз Москвы для Венички — Кремль. Змей Горыныч или Кашей, смерть которого... ну, может быть, в скорлупе маленького орешка... Кремлевская Москва — тот самый ад, от которого герой поэмы укрывается за спасительными алкогольными парами. Кремль — чудище обло² — готов сломать, надругаться, убить; Кремль — символ сатанинской государственности (петух, кстати, противостоял государственности еще в сказке о царе Додоне). «А чего там смотреть, если ты уже труп...»³

Веничка Ерофеев мертв; перед душой его открыты ад Кремлевской Москвы и рай Петушков, места, где «жасмин не отцветает и птичье пение не молкнет»⁴.

В православном каноне с душой после смерти происходит следующее. Первые два дня она еще отлетела «недалеко» и может как бы возвращаться, являясь родным и близким, сама видеть родных и близких и т. д. Иеромонах Серафим Роуз (из работы которого «Душа после смерти» и почерпнута эта информация)⁵ считает, кстати, что известные опыты естествоиспытателей, интервьюировавших людей, побывавших в состоянии клинической смерти⁶, имеют отношение как раз в этим первым двум дням. Ко «дням возвращений».

1 Мандельштам О. Стихи. Пермь, 1990. С. 158.

2 О параллели между «Москва—Петушки» и поэмой Радищева писал А. Зорин.

3 Строка из стихотворения А. Еременко, написанного по мотивам цитированного текста Мандельштама.

4 Ерофеев Венедикт. Москва—Петушки. М.: Прометей, 1989. С. 44. Далее страницы указываются в тексте.

5 Москва. 1991. № 8—9.

6 См., напр., Моуди Р. Жизнь после смерти... — Волга. 1990. № 10—11.

В третий день душа проходит через мытарства. Ангелы господни (числом два) несут душу на Небо, служители темных сил (бесы, которые, впрочем, могут явиться и в ангельской маске) стараются низвергнуть ее в адовы бездны. Бесы припоминают душе все старые ее земные грехи и одолевают новыми соблазнами: если окажется, что какой-то грех не изжит, не «отработан» или если душа перед соблазном не устоит, ее ждет очень незавидная участь. А так как «все согрешили и лишены славы Божией» (Рим. 3.23), вырваться из бесовских объятий не так-то просто. Тем более что и ангелы — не столько соратники душе, сколько арбитры. Они ей всячески симпатизируют, но, если бесы предъявят неопровержимое доказательство греха, ангелы вам не помогут...

Со дня четвертого по день девятый душе «показывают» рай, с десятого по тридцать девятый — ад. Душа должна подробно узнать, что и как там, на «том свете». Своего рода обзорная экскурсия. Неудивительно, что ад демонстрируется в шесть раз дольше — обычный для православия приоритет кнута над пряником.

И наконец, на сороковой день душа обретает предназначенное ей место.

Было бы наивно рассчитывать, что поэма «Москва—Петушки» строго повторит структуру загробных странствований души: абсолютной точности трудно добиться даже специально. Но — с допустимыми поправками — схема эта отыгрывается в произведении дважды: на уровне всей поэмы и на уровне одного дня, непосредственно предшествовавшего Веничкиной одиссее.

Этот день, «вчера», описан во втором — пятом абзацах поэмы (первый абзац — камертон — знаменитое «Все говорят: Кремль, Кремль...») (16).

Второй абзац — первый утренний похмельный стакан зубровки. Ситуация похмелья очень хорошо рифмуется с ситуацией «возвращения». Во-первых, потому, что такое утро — мучительная борьба за воспоминания: что, как, с кем ты пил вчера. Во-вторых, потому, что похмелье — физиологическое возвращение, последствия вчерашнего возлияния, преодоление состояния, тянувшегося из прошлого.

Следующие два абзаца можно приравнять к «мытарствам»: это скитания по Москве и набор «нормы»: на Каляевской — стакан кориандровой, две кружки пива и альб-де-десерт, на Чехова — два стакана охотничьей. «Но ведь не мог же я пересечь Садовое кольцо, ничего не выпив? Не мог. Значит, я еще что-то пил» (17).

В следующем абзаце переплетены отмеченные нами знаки ада и рая: «...когда я ишу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал» (17) (именно с Курского вокзала отходит поезд в Эдем — в Петушки).

И наконец, еще в следующем Веничка обретает свое законное место: засыпает в неведомом подъезде, на лестнице... На какой бы вы думали ступеньке? «По счету снизу сороковой...» (17).

Не будем делать бесполезных, недоказуемых предположений — почему именно на сороковой ступеньке успокоилась душа, насколько случайна для автора эта цифра. Важен факт: ступенька оказалась именно сороковой (кстати, сама поэма написана почти за сорок дней — за сорок шесть — 19.01.—06.03.1970).

Такова грубая модель, которую, однако, мы можем наблюдать и в масштабе всей повести, в более развернутом виде. Конечно, — повторю еще раз — глупо было бы рассчитывать на строгую реализацию схемы 2-1-6-30-1. Но тем не менее все пять элементов («возвращения» — мытарства —

рай — ад — обретение места) следуют именно в заданном порядке (с одним полуисключением, о котором ниже) и занимают места более-менее согласно православным пропорциям: пусть «возвращениям» посвящено не меньше страниц, чем «раю», зато «аду» — в соответствии с канонem — отдано заметно больше половины поэмы.

Итак, когда человек умирает, душу его встречают ангелы; все помнят, что они появляются в «М—П» на первых страницах, чтобы посочувствовать Веничкиному бодуну и постараться дать ценный совет: «Зажмурься, чтобы не так тошнило» (18). Отношение ангелов к герою — ровное: ангелы мягко укоряют Веничку, но неизменно к нему доброжелательны и снисходительны. Однако, как и ангелы «православные», несмотря на всю снисходительность и доброжелательность, они не в состоянии спасти — и не спасают героя. Они отлетают, чтобы встретиться с Веничкой на перроне в Петушках, но встречи этой не произойдет... И еще: ангелов — по канону — два. Особых указаний на это мы в поэме не встретим, но, может быть, заметим намек: «Это ангелы мне напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов» — тех, для кого куплены гостинцы, было именно двое.

Начинается поэма с «дней возвращения» — это и похмелье (рифма ко вчерашнему вечеру), и повторяющиеся одна за другой сцены из «прежней» жизни (в дальнейшем время текста и время событий чаще будет совпадать, если не считать явного нарушения — «революции в Елисейково»). Душа Венички возвращается на работы по разматыванию и гноению кабеля на строительство около международного аэропорта Шереметьево. Именно эти эпизоды — центральное событие первых глав поэмы.

После «дней возвращения» должны следовать «мытарства», это именно тот пункт, по поводу которого было сказано слово «полуисключение»: непосредственно «мытарств», т. е. сцен разборок души с некими темными, чуждыми силами, не так уж и много. На том месте текста, где мы ожидали мытарств (т. е. между «возвращениями» и «раем»), они как раз есть — Веничка отвечает на назойливые вопросы кого-то, именованного «они», на вопросы типа: «А когда ты в первый раз заметил, Веничка, что ты дурак?» (39). Поблизости от этого момента есть еще пара подобных: претензии соседей по комнате в Орехово-Зуеве по поводу того, что Веничка как-то незаметно ходит в туалет, не восклицая на всю округу «Ну, ребята, я ...ать пошел!» или «Ну, ребята, я ...ать пошел!» (29). («Ты Манфред, ты Каин, а мы как плевки у тебя под ногами...» (30)), а также позорное выяснение, в каких ситуациях Веничка может сблевать, а в каких его может стошнить. Но эпизодов таких крайне мало и они как бы размазаны по всему тексту. Веничку судят не ангелы и бесы (что называется «частным судом»), Веничка на протяжении всей поэмы только и делает, что отвечает перед самим Богом. Указания на грешность не исходят от бесов, они как бы изначально заданы — причем не автором, а самим фактом бытования души в российских пределах: отечественная Вина за все и вся — стержневой мотив всей нашей литературы. Это вина не личная (болеющий ею может быть и праведником, а то и чаще праведником), но и не безличная (не грозит комплекс вины-фатума, исходя из которого всякая судьба должна трактоваться как искупление); это пропущенная через фильтр совестливости тотальная трагичность бытия: художнику совестно, что он не может сделать жизнь лучше и чище. В золотой российской традиции этот феномен превращал писателя в пророка и проповедника (а на менее умном, «раз-

ночинском» уровне — в иссиня-желчного «революционного демократа» с неудовлетворенными социальными и сексуальными комплексами¹). Гений новой эпохи, обильно хлебнувший тоталитаризма, не может позволить себе учительство как таковое; поучающий жест с какого-то времени (и, думаю, надолго) крепко ассоциирован с жестом тоталитарным. Никого ничему не поучая, всю вину и страдания Ерофеев готов взять — и берет — на себя. Он обращается к Господу и в редкие минуты просветлений, и в самых горячечных бреднях. Он знает, что «все равно — на *тех* весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел» (117), он знает эту высшую истину, а потому он готов страдать. Даже не за людей; персонажей поэмы ни автор, ни герой особо не жалуют (в одной фразе «мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые» (26) больше, если угодно, «русофобии», чем было бы в какой-нибудь антологии мирового масонства) — не за людей, в которых Ерофеев не очень верит (и сколько из нас в этом с ним солидарны, не решаясь публично признаться), а за духовность, что ли, как таковую, за дух, могущий существовать и в нас, и между нами, но всегда — помимо нас. Веничке, кажется, нечего особенно бросить на ту чашу весов, где вздох и слеза, кроме, пожалуй, слезы и вдоха (и тяжкого вдоха, и горького выдоха: «Что бы мне еще выпить во славу Твою?»). Он предъясняет на последнем суде не сакраментального «Дон Кихота», а рецепты коктейлей «Ханаанский бальзам», «Дух Женевы» и «Слеза комсомолки». Но — странное дело — в «Слезе комсомолки» я чувствую искренность большую, чем во всем «Дон Кихоте», а стоят слеза и вздох, оказывается, столькой крови, что ее хватило на такую поэму.

Но, пожалуй, самое главное, что может предъяснить Ерофеев,— это *русский язык*. Чудо, пронесенное через советскую мясорубку в такой чистоте, что отборно-грязный мат звучит как псалмопение. Сколько, однако, наших литераторов (в том числе «инородцев», в том числе с других берегов) клянутся на верность этому языку. И как-то никому не приходит в голову проводить особую параллель между языком и его носителем — народом, который не очень торопится приступать к «национальному возрождению». И правильно, что не приходит. Народ и язык существуют вполне отдельно...

...Далее — в согласии со схемой — душе демонстрируют рай. Рай Венички — благословенные Петушки, где не молкнет пение и не отцветает жасмин; город, где живут два его ангела — женщина и ребенок. Два простых, но абсолютных символа. Именно в этой части поэмы в первый и в единственный раз звучит слово «Эдем» — в сниженно-ерофеевском стиле («в мелких завитках — весь — влажный и содрогающийся вход в Эдем», 47) — но все же Эдем; слово произнесено, и жасмин с птичками — отсылка довольно прозрачная. Возлюбленная Венички — блудница; и, наверное, темой отдельного филологического этюда могут стать средства, с помощью которых Ерофеев пишет возвышенный, воздушный, безо всяких кавычек прекрасный образ обычной подмосковной бляди. «А она — смеялась. А она — подошла к столу и выпила, залпом, еще сто пятьдесят, ибо она была совершенна, а совершенству нет предела» (45—46). Или: «Зато вся она соткана из неги и ароматов. Ее не лапать и не бить по ебалу — ее вдыхать надо. Я как-то попробовал сосчитать все ее сокровенные изгибы, и не мог сосчитать — дошел до двадцати семи и так забалдел от истомы, что выпил зубровки и бросил счет, не окончив» (47). Прием, впрочем, почти всегда один: предельно сниженная фактура в предельно возвышен-

1 См. об этом статьи В. Сажина и Т. Печерской в специальном номере «Литературного обозрения» (1991, № 11).

ном контексте (или наоборот). Прием один, но выполняется всякий раз с огромным вкусом, а кроме того — существует в поле величайшего трагического напряжения поэмы.

И особо сильно это напряжение в сценах «рая», в чем есть, наверное, какая-то отдельная эстетическая справедливость. И еще сильнее трагизм — при описании другой части рая, где живет ребенок, которому Веничка везет-везет, но никак не может привезти два стакана орехов. У ребенка есть мать, она едва мелькнет в тексте, и у словоохотливого Ерофеева не найдется для нее пары сочувственных строк. Это очень жестоко, но и очень честно — перед российским стилем жизни.

У ребенка, наверное, есть имя, но мы его не узнаём (как не узнаём и имени блудницы: это просто *сын* и *женщина*). В тот момент, когда Веничка приходит к сыну, тот тяжело болен и лежит в постели. Собственно, единственно толковая информация о нем состоит в следующем: «Самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев. Он знает букву «Ю» и за это ждет от меня орехов. Кому из нас в три года была знакома буква «Ю»? Никому; вы и теперь-то ее толком не знаете...» (38).

Какая-то мистическая сентиментальность... знание «Ю»... тайное знание, ребенок, причастный тайнам того, что сокрыто за «Ю» — некоей чужестранкой в русском алфавите. Эта «Ю» до удивительности трогательна и тревожна. Эта «Ю», может быть, главная личная ценность Венички — не из тех, что он доверяет Господу, а та, что остается только него самого. Именно «Ю», «густая красная буква «Ю» (122), будет последним, что вспыхнет на последних строчках поэмы в угасающем разуме героя, — «с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду».

В Петушки, в рай, отправляется каждую пятницу — вот уже больше трех месяцев — Веничка Ерофеев: туда, где его ждет ребенок, знающий «Ю», и где в одиннадцать часов (евангельский час, пришедшие в который последними становятся первыми) его ждет на перроне женщина.

После рая душе показывают ад; он занимает больше половины поэмы и начинается, по моим расчетам, в главе «43-й километр — Храпуново» с эпизода *воровства*: возвратившись из тамбура в вагон, Веничка обнаруживает, что у него украли ополовиненную четвертинку. Знак — если учитывать роль алкоголя в «М—П» — знаменательный. Да кроме того: не просто украли, а украли у доверчивого, понадеявшегося на совесть людскую: Веничка не спрятал четвертинку в чемоданчик, а оставил на лавочке... Тут же рассказчик предупреждает, что повествование с этой точки меняет характер: «Черт знает (именно черт. — В. К.), в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть» (59).

В аде поэмы как бы три круга.

Первый — население вагона, как бы те представители России, с которыми Ерофееву приходится коротать железнодорожное время. Я уже указывал, что особого человеколюбия в поэме нет. И эти очень немногочисленные персонажи — пусть нет к ним у Венички ненависти или презрения, но и сочувствия как бы нет: ровное безразличие к *собутыльнику* (это очень наша категория — *собутыльник*: краткое соратничество по пьянке и ни следа в памяти). Персонажи, кроме того, как на подбор: кто кривой, кто косой, кто пришибленный, кто просто дебиловатый. Та незначительная информация, которую они о себе сообщают, и те истории,

которые они расскажут, вполне адекватны: есть, допустим, женщина, которой выбили четыре зуба «за Пушкина». Символ не самый сильный, но вполне прозрачный. Или история о том, как председатель колхоза «напысал» на пол. В общем, незатейливость, серость и убогость отечественного бытия: как бы даже что-то вроде «обличительной традиции». Этот круг — самый мягкий.

Второй — менее очевидный и более интересный; как рассказчик унижал соседей по комнате через не-деяние, не-объявление о «...ать» и «...ать», так этот круг утверждается через отсутствие. Чего?

Когда население вагона, каждый со своим стаканом, собирается-таки у лавочки Ерофеева, начинается, разумеется, треп: пьяные разговоры, легендарный наш душеотвод. И тут, казалось бы, вступить в силу нерушимо-му мифу: пьяные россияне, за водкой и портвейном, на кухне и в вагоне говорят о высоких материях, а самая высокая из материй — Россия. Пьяный треп и диспут о судьбах родины — почти синонимы. Тем более логично было бы ожидать отработки этого мифа, что Веничка Ерофеев — как бы звезда андеграунда, для которого кухонные споры о русском пути — едва ли не основной символ.

Но в разговоре наших героев тема России только мелькнет, обозначенная именами Куприна, Горького, Чехова и Модеста Мусоргского (все о том же — кто как пил), и пропадет сразу. А центральный Веничкин монолог этой части поэмы — кажется даже, что демонстративно — посвящен за границе. Америке, в которой нет негров. Италии, в которой все либо поют, либо рисуют. Франции, в которой Веничку выгнали из Сорбонны, узнав, что он из Сибири; но как феномену ему присущ всего лишь самовозрастающий Логос... И как бы нет никакой Сибири и никакой России. Создается тревожное ощущение пустоты, не-существования (тем более что в эстетике 1970-го и за границы-то никакой не существовало; и она была равна небытию). О России — и не говорят! — а Россия между тем, та Россия, что кочует по снам, легендам и страницам книг, и существует-то только в пространстве разговора, в процессе говорения. Россия — исключительно ментальна. Вот уж что миф, так это реальное существование нашей страны.

И наконец, третий круг — «революция в Елисейково»; прозрачная модель — нет, не столько большевистского переворота, сколько обобщенного «русского бунта». Здесь — небеспощадного: приключения веселых пьяниц, объявляющих войну Норвегии и сажающих в плен сарая пьяного же председателя сельсовета, насквозь комичны. Но уж бессмысленны — на всю катушку. И навязчивое нагнетание слишком знакомых мотивов (четырнадцать тезисов, четыре расширенных Пленума, упразднение «какой-нибудь» буквы (скажем, «Ю»), передвижение стрелки часов на два часа вперед «или на полтора назад, все равно, только бы куда передвинуть» (93) и т. д. и т. п.) порождает плоско-социологические ассоциации: вот так делалась история страны, у которой теперь нет истории, которой самой теперь нет. И что важно — делалось *весело*.

Но после прохождения, нет, вернее, после прокручивания перед глазами читателя трех этих «кругов» Веничка действительно вступает — уже в настоящие, а не в мемуарные — круги ада (происходит это в той точке композиции, когда герой должен был допить — и допил-таки — до чертей; и если в начале поэмы алкоголь был на стороне Венички, не пуская его к Кремлю, то теперь он не пускает его в Петушки.

К этому моменту, видимо, судьба Веничкиной души уже решена, уже определена ее сороковая ступенька. Мы знаем, какой страшный ее ждал конец. И символика чисел говорила об этом: Веничка путешествует в Петушки по *пятницам*, и это его *тринадцатая* пятница. Пятница и 13 — традиционные знаки неблагополучия. Известно, например, что, когда на пятницу выпадает тринадцатое число, в эту ночь встают из могил зомби. Да и другое предупреждение Веничке было: «Не в радость обратятся тебе эти тринадцать глотков», — подумал я, делая тринадцатый глоток» (38).

Когда Веничка придет — не в Петушки, а в Москву, так и не пустили его в рай, — он встретит на улице страшную четверку (четыре всадника тьмы?) и, убегая от нее в ночном ужасном пейзаже, окажется наконец у Кремля — символа ада, — и ад восторжествует, и распластается в глаза густая красная «Ю»...

А перед этим Веничка, уже оставленный Богом, окажется один на один последовательно с самим Сатаной, со Сфинксом, который будет загадывать ему пять идиотски жестоких загадок, с понтийским царем Митридатом и со скульптурными рабочим и колхозницей — с представителями разных, так сказать, религий; разных, но в контексте поэмы — одинаково враждебных. Где-то на этих страницах и вырвется у него излишне «публицистичное» для стиля «М—П» восклицание: «Превратили мою землю в самый дерьмовый *ад*» (108). И сразу после встречи с коммунистическим символом, с шедевром Веры Мухиной, Веничка окажется в Москве — во столице этого ада.

Тяжелый вопрос: почему? Почему Добро проиграло Злу партию «Москва—Петушки»? Почему Господь отвернулся, а ангелы отлетели и не вернулись, как обещали (или вернулись, но уже в кошмарно-ином обличье)? За чьи грехи погибла душа Венички Ерофеева? За свои собственные? Быть может, но сказано — «не судите»; а кроме того, Веничка сделал все, что мог, он жил и пил, пока были силы. За исторический грех России? Или, наконец, за нас с вами?

Чего же мы не сделали для него? «Любовь не бессильна... — писал протоиерей Сергей Булгаков.— ...Мы верим и в действенность молитвы святых о нас, приносимой здесь и там, с трепетом сердца, вверяем свою жизнь попечению любви и молитве близких наших». Молитва отсюда — не бесполезна, любовь не бессильна. Молящие здесь могут спасти душу, страдающую там. Самое значимое отсутствие в поэме — отсутствие молитвы и соучастия нашего мира к пассажиру загробного поезда. Веничка — одинок. Он одинок в ресторане Курского вокзала, когда грешная душа его жаждет хересу, одинок на строительстве в Шереметьеве, в общаге в Орехово-Зуеве, одинок в холодном вагоне среди несчастных — таких же, как он, одиноких — собутыльников. Во всем тексте поэмы я ни намека не встретил на отклик, на сочувствие со стороны. Этого, наверное, и нельзя вычитать в поэме. Страшно другое — этого нет в воздухе, мы дышим иначе, мы до сих пор не знаем толком буквы «Ю».

Этот поезд уходит без нас. Поезд ушел.

Некому сказать Веничке Ерофееву «Талифа Куми», что значит в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю — встань и ходи» (71).

Постскриптум. А Харон в поэме все-таки есть. Это единственный представитель железнодорожного мира ревизор Семеныч. Штраф с «зайцев» он берет не деньгами, а граммами: по грамму спиртного с километра пути. А у Ерофеева граммов не было.

«Тщетно драхму во рту твоём ищет...»

Ерофеев отделивался байками. Сюжетами из мировой истории. Но к тринадцатой поездке мировая история кончилась, и пришлось Веничке рассказывать Семеньчу о будущей жизни:

«И будет добро и красота, и все будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет, и сольются в поцелуе... И сольются в поцелуе мучитель и жертва; злоба, и помысел, и расчет покинут сердца...» (87).

Б. М. Гаспаров

МОЙ ДО ДЫР

Памяти Зары Григорьевны Минц

Вдруг из маминой из спальни,
Кривоногий и хромой,
Выбегает умывальник
И качает головой:

«Ах ты гадкий, ах ты грязный,
Неумытый поросенок!
Ты чернее трубочиста,
Полобуйся на себя:
У тебя на шее вакса,
У тебя под носом клякса,
У тебя такие руки,
Что сбежали даже брюки,
Даже брюки, даже брюки
Убежали от тебя»¹.

Во всей русской поэзии XX в. едва ли найдутся стихи, способные соперничать с этими по числу читателей. Когда стихи читаются и перечитываются, запоминаются наизусть и цитируются такое бесчисленное количество раз, они приобретают в нашем восприятии самоочевидность и непреложность, свойственную повседневной, привычной реальности. Они как будто совсем перестают быть «литературным фактом». Трудно представить себе, что эти стихи создавались из разнообразного литературного и житейского материала, в силу каких-то личных творческих импульсов, — что они были определенным поэтическим высказыванием, входившим, как всякое высказывание, в определенный контекст. Абстрактно, в качестве общего принципа, мы понимаем, что одного желания доказать, что чистые руки — это хорошо, а грязные — это плохо, было бы недостаточно, чтобы возникло такое динамичное, заряженное весельем, пропитанное личной интонацией поэтическое повествование; что должны были быть какие-то более конкретные мотивы, в силу которых эта общепользная идея получила воплощение именно в таких образах и таких перипетиях сюжета. Но та непосредственность, с которой стихотворение фигурирует в памяти в качестве целостного, обиходно знакомого «предмета», затрудняет восприятие его литературного облика. Требуется — пользуясь выражением Шкловского — почувствовать под ногой камень, чтобы начать присматриваться к проторенной дороге, по которой память с легкостью выводит знакомые с детства стихи.

Таким «камнем» послужила для меня неожиданно обнаруженная параллель с произведением раннего Маяковского — «Владимир Маяковский. Трагедия». В одной из сцен там изображается бунт вещей: в полном соответствии с центральной идеей кубофутуризма и ОПОЯЗа, вещи стремятся вырваться из-под гнета повседневности. Они «скидывают лохмотья изношенных имен» и покидают привычные места, на которых они привычно служили человеку:

Винные витрины, как по пальцу сатаны,
сами плеснули в днища фляжек.
У обмершего портного сбежали штаны
и пошли — одни! — без человеческих ляжек!
Пьяный — разинув черную пасть —
вывалился из спальни комод.
Корсеты слезали, боясь упасть,
из вывесок «Robes et modes».
Каждая калоша недоступна и строга.
Чулки-кокетки игриво шуряются <...> (1, 163)²

Образ сбежавших штанов немедленно обращает на себя внимание сходством со сбежавшими брюками из «Мойдодыра». Но и помимо этого, обнаруживается целый ряд деталей, связывающих эту сцену с поэтикой детских стихов Чуковского. Так, вывалившийся из спальни комод весьма напоминает образ бегства вещей в другом стихотворении Чуковского, посвященном этой же теме, — «Федорино горе»³:

Из окошка вывалился стол
И пошел, пошел, пошел, пошел, пошел...



И у Маяковского, и у Чуковского бегство каждой вещи изображается в соответствии с ее собственным характером: брюки стремительно бегут, крупные предметы мебели тяжело вываливаются из окна, другие вещи ведут себя заносчиво, кокетливо, боязливо, неуклюже, в зависимости от своей формы и назначения.

При всей характерности этого сходства, оно само по себе еще не много дает для понимания образов «Мойдодыра». И жанровые рамки двух произведений, и общее их содержание слишком далеки друг от друга, чтобы из их соположения возник достаточно отчетливый новый смысл. К тому же «Владимир Маяковский» и стихотворная сказка Чуковского отделены друг от друга десятилетним промежутком. Трагедия Маяковского написана и поставлена в 1913 г.; в своих воспоминаниях о Маяковском Чуковский говорит об ее премьере (об этом произведении он всегда отзывался положительно и неоднократно его цитировал). «Мойдодыр» написан в 1923 г. и тогда же впервые опубликован в изд. «Радуга», с иллюстрациями Ю. Анненкова. Однако дальнейший анализ позволяет обнаружить множество связующих нитей, протянувшихся между этими двумя, столь различ-

ными литературными событиями; к тому же эти связи накапливались постепенно, прорастая в целом ряде положений, возникавших на всем протяжении этих лет.

Хорошо известно, что 1913—1915 годы были временем тесной связи Чуковского с футуристами. Связь эта имела полемический характер: в своих многочисленных устных и письменных выступлениях Чуковский заявил о себе как если и не слишком глубокий, то чрезвычайно остроумный, едко-веселый критик футуризма, в самом широком понимании этого явления — от Северянина до Крученых, от Маяковского до Каменского, от Кандинского до Ларионова. Футуристы не оставались в долгу, столь же много уделяя места Чуковскому в своей устной и печатной продукции и столь же мало стесняясь в выражениях. Выразительный образ этого полемического симбиоза нарисовал Бенедикт Лившиц в своих воспоминаниях:

В наших нескончаемых перебранках было больше веселья, чем злобы. Однажды сцепившись с ним, мы, казалось, уже не могли расцепиться и собачьей свадьбой носились с эстрады на эстраду, из одной аудитории в другую, из Тенишевки в Соляной Городок, из Соляного Городка в психоневрологический институт, из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург и даже наезжали доругиваться в Куоккалу, где он жил отшельником круглый год. О чем нам никак не удавалось договориться, это о том, кто же кому обязан деньгами и известностью. Чуковский считал, что он своими лекциями и статьями создает нам рекламу, мы же утверждали, что без нас он протянул бы ноги с голоду, так как футуроедство стало его основной профессией. Это был настоящий порочный круг, и определить, что в замкнувшейся цепи наших отношений является причиной и что следствием, представлялось совершенно невозможным⁴.

Полемическая деятельность Чуковского получила развернутое выражение в большой статье «Футуристы», суммировавшей многие его лекции и критические заметки. Статья вошла в его книгу «Лица и маски» (изд. «Шиповник», 1914); впоследствии Чуковский издал эту работу, в несколько измененном и расширенном виде, отдельной книгой в 1922 г.

Основная линия нападения Чуковского на московских кубофутуристов (Северянина и эгофутуризм он критиковал с не меньшей едкостью, но по-иному) не отличалась большой оригинальностью, но проводилась с блестящим остроумием, развертываясь в целой сетке искусно сплетаемых образов. Русские футуристы представляли у него в качестве носителей антикультурного, разрушительного начала. Искусно обыгрывая провинциальное происхождение и отсутствие систематического образования у большинства своих оппонентов, Чуковский объявлял их футуристические попользования смехотворно несостоятельными:

Все это, конечно, превосходно, но нашим, саратовским, тамбовским, уральским, московским, где же им в Шуе, в Уфе достать хоть один небоскреб? <...> Таков футуризм в России — вотяко-персидский, башкиро-китайский, ассиро-вавилоно-египетский!⁵

Упоминание небоскреба, которого, к сожалению, невозможно найти в Шуе, представляет собой, по-видимому, иронический ответ на вызывающую фразу из одного из первых манифестов футуристов — «Пощечина общественному вкусу» (1912), адресованную всем современным писателям: «С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..»⁶

На этой провинциально-русской почве, утверждал критик, футуристическая вражда к прошлому оборачивалась не устремленностью в будущее, а огрубением и одичанием, нежеланием чему-либо учиться и следовать каким-либо правилам поведения:

А московским кубофутуристам нечего больше и сбрасывать. Они уже все с себя сбросили: грамматику, логику, психологию, эстетику, членораздельную речь, — визжат, верещат по-звериному: Сарча кроча буга на вихроль! Зю цю э спрум! Беляматокиляй! (Чуковский создает монтаж из различных стихов Крученых. — Б. Г.)⁷

(Отметим, что среди предметов, сбежавших от неумытого героя «Мой-додыра», были его школьные учебники; в финале они, в числе других вещей, празднуют свое счастливое возвращение: «И грамматика пустилась// С арифметикой плясать».)

Крайним образом этого одичания является элементарное «свинство», в самом буквальном его проявлении. Чуковский настоятельно выводит образ футуриста (чаще всего это Крученых), самозабвенно предающегося валянию в грязи, в сточной канаве, в навозе:

Свиньи, навоз, ослы — такова его тошнотворная эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: «Поросята» <...>. Когда Крученых хочет прославить Россию, он пишет в своих «Поросятах»:

В труде и свинстве погрязая,
взрастаешь, сильная родная,
как та дева, что спаслась,
по пояс закопавшись в грязь.

И даже заповедует ей, чтобы она и впредь, свинья-магушка, не вылезала из своей свято-спасительной грязи, — этаким, простите меня, свинофил!⁸

Любопытно, что Лившиц, принадлежавший к стану футуристов, разделял неприязненное отношение к Крученых и даже использовал при его характеристике те же образы «навоза», почерпнутые из его же стихов. Упрек Лившица Чуковскому состоял в том, что тот переносил в своей критике эти атрибуты Крученых на характеристику футуризма в целом. Лившиц даже полагал, что руководитель их группы — Давид Бурлюк — покровительствовал Крученых специально, в качестве своего рода испытания для публики; на этой «навозной куче», нарочно помещенной перед входом в футуристическое святилище, «Чуковский растянулся во весь свой рост»⁹.

Другой гранью критического портрета футуристов у Чуковского являлся доисторический примитив, воплощаемый в образе «дикарского» искусства. В качестве свидетельства Чуковский указывает на интерес футуристических живописцев и скульпторов (к которым он с этой целью причисляет, без всяких оговорок, группу «Der blaue Reiter») к искусству первобытных племен. «Вотяко-персидский, башкиро-китайский» русский футуризм естественным образом влечется к эстетике «яванских, малайских, нубийских кривоногих пузатых идолов»¹⁰. Важной для критика образной чертой этих идолов является их чернота; обыгрывание этой детали позволяет связать воедино примитивную «грубость» и «свинскую» неряшливость в коллективном портрете оппонентов:

Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и неряшливость — только здесь почерпают они красоту. Оттого-то для них так прельстителен дикарский истукан-раскоряка, черный, как сапожная вакса, и так гадок всемирный красавец, снежно мраморный бог Аполлон!¹¹

Наконец, еще одна сторона образа футуристов, постоянно педалируемая у Чуковского, — это их инфантилизм, детская незатронутость культурой и серьезными «взрослыми» человеческими чувствами:

Нынешняя жажда первобытного привела современных людей к детям, к детской душе. Художники, особенно кубисты, изучают детские рисунки, пробуют им подражать; поэты благочестиво печатают образчики детских стихов¹².

Разумеется, Чуковский ценил ярко положительный смысл детского мира, и в частности детского творчества (в том числе и «детских стихов»). Но в этой специфической перспективе детскость футуризма предстает у него в отрицательном модусе, как «невзрослое восприятие жизни». Футурист (в этом случае — В. Каменский) — это «ясноглазый ребенок», который «не знает ничего о мире взрослых». С такой детскостью легко уживается «буйство»: «...в этом ясноглазом ребенке действительно живут погромные ревы и крики»¹³. Иначе говоря, ребенок-футурист — это «плохой ребенок», невоспитанный, «ясноглазость» которого чревата неприятными сюрпризами.

Теперь мы можем вернуться к герою «Мойдодыра», каким он предстает в начале стихотворения, до чудесной перемены, произведенной мылом и щеткой. Многие черты облика этого неряшливого мальчика отсылают — с удивительным остроумием и веселым лукавством — к собирательному портрету футуриста, каким он предстает отчасти в критике Чуковского, отчасти же в писаниях самих футуристов. Его замазанное лицо соответствует обычаю футуристов появляться на публике с размалеванными лицами, с нарисованными на лбу и на щеках пятнами. Не в силах угнаться за убегающими «брюками», герой вынужден щеголять в экзотическом костюме — перепачканной ночной рубашке (таким он изображен на картинках к «Мойдодыру»); эта деталь вполне соответствует экзотическому маскараду футуристов (желтая кофта Маяковского, галстук, надеваемый на голую шею, упоминаемая Лившицем блуза, перешитая из сутаны священника, и т. п.) в переводе в модус повествования «для детей». Реакция Мойдодыра и следующей за ним армии умывальников на появление героя в таком виде: «И залают, и завоюют, и ногами атакуют», — напоминает о шумных скандалах, бывших неотъемлемым атрибутом выступлений футуристов и публичных диспутов с их участием.

Сравнение героя с «неумытым поросенком» есть не что иное, как самоназвание: оно отсылает к заглавию книги Крученых. Грязные руки — тоже не произвольная деталь. В своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» (его подписали Д. Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников) кубофутуристы заявляли: «Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми». В «Мойдодыре» ситуация подвергнута инверсии: оказывается, что руки действительно нуждаются в мытье, но виноваты в этом отнюдь не книги — напротив, книжка бросается в ужасе бежать из грязных рук героя и позволяет «прикоснуться» к себе лишь после того, как он вымыл руки.

В статье «Футуристы» Чуковский иронически цитировал исполненное пафоса начало «Пощечины общественному вкусу»: «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве». Соответственно в «Мойдодыре» мотив «лица» также всплывает, принимая

комический буквальный характер «неумытого лица». Претензия футуристов быть «лицом нашего времени» придает иронический подтекст дружескому совету, с которым к герою обращается Крокодил: «Уходи-ка ты домой, говорит, // Да лицо свое умой, говорит». Что касается апокалиптического образа трубящего рога времени, то он оборачивается в стихах, с той же комической буквальностью, в картину немытого «трубочиста». Как будто насмешливым ответом на торжественное заявление футуристов («Рог времени трубит нами в словесном искусстве») звучат наставительные стихи «Мойдодыра»: «Ты чернее трубочиста — полюбуйся на себя!»

Этот шуточный портрет, в котором «детскость» футуристов возвращалась им в буквальном образе непослушного мальчика-грязнули, имеет собирательный характер. Однако его первым и главным подразумеваемым адресатом является Маяковский. Именно из поэтики Маяковского ведет свое происхождение картина бунта вещей — центральная образная идея «Мойдодыра» (тремя годами позднее Чуковский вновь вернулся к этой поэтической идее в «Федорином горе»). В 1922 г. (за год до написания «Мойдодыра»), характеризуя творчество Маяковского, Чуковский указал на этот вихрь сорвавшихся с места вещей как на центральную черту его поэтического мира:

Маяковский поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года — с самых первых его стихов — все куда-то несется и скачет. <...> Все сорвалось с места, пошло ходуном, закружилось в катастрофическом смерче. Самые косные, грузные, от века неподвижные вещи прыгают в этих стихах, как безумные. <...> Изображая это катастрофическое сотрясение вселенной, он естественно чувствует себя каким-то безумцем, которого это зрелище доводит до транса¹⁴.

Из этого образа поэзии Маяковского как будто непосредственно вырастают начальные строки «Мойдодыра»:

Одеяло убежало,
Улетела простыня,
И подушка, как лягушка,
Ускакала от меня.
.....
Боже, Боже! Что случилось?
Отчего же все крутом
Завертелось, закружилось
И помчалось колесом?

В этой интимной связи образов «Мойдодыра» с поэтическим миром Маяковского заключено зерно того полунасмешливого, полудидактического намека, с которым детские стихи Чуковского обращаются к футуристическому «ясноглазому ребенку». Представший глазам футуриста, приводящий его в состояние «транса» бунт вещей, вихрем срывающихся со своих привычных мест, есть лишь следствие его же плохого поведения. Дело не в том, что вещи жаждут освободиться от своих «изношенных имен», а в том, что они попросту не могут выдержать его неряшливого вида. Драматической отчужденности героя от мира вещей придет конец, стоит лишь ему умыться:

Мылом, мылом, мылом, мылом
Умывался без конца,
Смыл и ваксу и чернила
С неумытого лица.
И сейчас же брюки, брюки
Так и прыгнули мне в руки.
А за ними пирожок:
«Ну-ка съешь меня, дружок!»
А за ними бутерброд.
Подскочил — и прямо в рот!

Вот и книжка воротилась,
Воротилась и тетрадь,
И грамматика пустилась
С арифметикой плясать.

Неотъемлемым компонентом текста «Мойдодыра» в издании 1923 г. были многочисленные иллюстрации Анненкова. Книжка даже называлась — «Мойдодыр. Кинематограф для детей». Рисунки Анненкова подчеркивали — шутливо, в стиле шаржа — тождество дидактического голоса «Мойдодыра» с автором повествования. Так, словам «Надо, надо умываться» и т. д. соответствовал шутливый портрет Чуковского с непомерно вытянутым, наставительно указующим пальцем; в изображении «великого умывальника, знаменитого Мойдодыра» также комически проглядывали черты автора стихов¹⁵. В сущности, картинки лишь оттеняли то, что с полной очевидностью ощущается и в словесном тексте, — личную, авторскую интонацию голоса Мойдодыра, который сначала обращается к «грязнule» с порицанием в ответ на его жалобы, а затем, в апофеозе финального примирения, произносит похвалу обычаю мыться и всем атрибутам мытья. Нетрудно увидеть комическую параллель между дидактической ролью Мойдодыра, обличающего «трубочиста», и критической деятельностью Чуковского, неустанно обличавшего «свинство» и антикультурность авторов «Пощечины общественному вкусу». Однако к этой параллели оказывается возможным добавить некоторые более конкретные и вместе с тем более драматические штрихи, восходящие к истории отношений между Чуковским и футуристами, в первую очередь Маяковским. С этой целью необходимо обратиться к тому, как футуристы отвечали Чуковскому на его критику.

Оппоненты Чуковского не уступали своему критику ни в силе выражений, ни в изобретательности. Свои ответы они не без искусства строили таким образом, что создаваемый самим же Чуковским образ его борьбы с футуристической невоспитанностью и «неряшеством» возвращался к нему комически перелицованным, так что роль критика предстала в смешном и обидном свете. «Первый журнал русских футуристов» (1914) перепечатал статью Д. Философова о полемике Чуковского с футуристами, где Чуковский был назван «ассенизатором» — в полном соответствии с мотивом «навоза» в нарисованном самим Чуковским портрете Крученых. Философов употребил этот образ в положительном смысле, чтобы подчеркнуть «необходимую и своевременную работу», проделанную критиком¹⁶. Но вскоре образ Чуковского как «мойщика» приобрел гораздо более обидные и гротескные черты — под пером Маяковского.

Герой стихотворения Маяковского «Гимн критику» (1915) — незаконно-рожденный; это обстоятельство его биографии рисуется в самых оскорбительных выражениях:

От страсти извозчика и разговорчивой прачки
невзрачный детеныш в результате вытек.
Мальчик — не мусор, не вывезешь на тачке.
Мать поплакала и назвала его: критик (*1, 82*).

Чуковский был «незаконным» сыном; мать его работала прачкой. Об этом он сам рассказывает — не без боли — в своей автобиографии¹⁷. Я не хочу останавливаться на всех дальнейших перипетиях карьеры «критика», изображенных в стихотворении, которые могут быть поняты как оскорбительные намеки на обстоятельства жизни и литературной деятельности

Чуковского. Для нас важно то обстоятельство, что профессия героя «Гимна» оказывается прямым продолжением занятий его матери («Щебетала мамаша и кальсоны мыла»); источником его существования становится поденная стирка писательского белья:

Писатели, нас много. Собирайте миллион.
И богадельню критикам построим в Ницце.
Вы думаете — легко им наше белье
ежедневно прополаскивать в газетной странице! (1, 83)

По свидетельству самого Чуковского (трудно судить, насколько достоверному), потенциальный смысл стихотворения Маяковского привлек его внимание лишь в конце 1920 г., когда между ним и Маяковским произошла размолвка. Эпизод этот оказался частично зафиксирован в «Чукоккале», частично — хотя не без смягчающей стилизации — прокомментирован самим Чуковским в его воспоминаниях о Маяковском.



Суть дела состояла в следующем. В исходе гражданской войны атаки Чуковского на футуристов возобновились. Суть аргументации и ее образного оформления оставалась та же, но к ней добавился новый оттенок: антикультурность, нигилизм, нарочитая огубленность футуристов изображались теперь в качестве стихийно-разрушительного начала, присущего русскому обществу в целом; опыт движения футуристов сопоставлялся с катастрофическим опытом революции и гражданской войны. Этот оттенок проглядывает и в характеристике поэмы «Стенька Разин» Вас. Каменского, и в новых штрихах в портрете Маяковского:

...Маяковский, при всем своем сильном таланте, есть такая же страшно упрощенная, страшно элементарная личность, без всяких душевных тонов и оттенков, которая самым фактом своего бытия свидетельствует о катастрофическом погребении русского общества¹⁸.

Одним из выступлений Чуковского на эту тему явилась лекция «Две России» (о Маяковском и Ахматовой), прочитанная в конце 1920 г.

Маяковский откликнулся, вписав шуточные стихи в «Чукоккалу». Свою импровизацию Маяковский демонстративно озаглавил — «Окно сатиры Чуक्रоста». На страницу литературного альбома ворвался бесцеремонный примитив плаката и частушки — Маяковский продолжал выступать в роли, в которой его рисовал критик. На плакате изображен с одной стороны силуэт, в котором комически угадывается облик Ахматовой, в обрамлении нимба, с другой — дикая физиономия с вытаращенными глазами, стоящими дыбом волосами и окровавленным ножом в зубах; между ними помещен Чуковский, указывающий в обе стороны, с надписью — «Две России»; под рисунком следовали стихи:

Что ж ты в лекциях поешь,
будто бы громила я,
отношение мое ж
самое премилое.

Не пори, мой милый, чушь,
крыл не режь ты соколу,
на Сенной не волочу ж
я твою Чукоккалу.

Скрыть сего нельзя уже.
Я мово Корнея
третий год люблю (в душе)
аль того ранее¹⁹.

Вторая строфа намекала на конкретное обстоятельство, при котором была сделана эта запись: Маяковский хотел взять «Чукоккалу» с собой в гостиницу (дело происходило во время приезда его в Петроград), Чуковский же полшутливо возражал, что альбом «могут украсть и продать на Сенном рынке». Соответственно рисунок Маяковского для этой строфы изображал его удирающим со всех ног с «Чукоккалой» в руках. Эта деталь, как кажется, добавляет еще один штрих к сюжету «Мойдодыра»: герой удирает от мытья, преследуемый мочалкой, «по Садовой, по Сенной».

Если следовать версии, предлагаемой самим Чуковским в его воспоминаниях, «Чуक्रоста» своим несколько сомнительным утверждением о давней любви к нему Маяковского напомнила ему о «Гимне критику»; он перечитал это стихотворение — и почувствовал себя оскорбленным. На письмо Чуковского по этому поводу Маяковский ответил также письмом, выдержанным в резком, но примирительном тоне; ничего, в сущности, не отрицая, он обращался к критику с своим излюбленным — «бросьте!»:

Ваше письмо чудовишно по не основанной ни на чем обидчивости. И я Вас считаю человеком «искренним, прямым и простым» [цитата из письма Чуковского. — Б. Г.] и, не имея ни желаний, ни оснований менять мнение, уговариваю Вас — бросьте!

Влад. Маяковский.
бросьте! до свидания²⁰.

Столь же примирительно, хотя и столь же двусмысленно, звучала шутовая приписка, сделанная им после этого к «Окнам Чуक्रоста»:

Всем в пояснение говорю:
Для шутки лишь Чуक्रоста.
Чуковский милый, не горюй —
Смотри на вещи просто!

Уже после этого эпизода, в 1922 г., Чуковский, как мы видели, издал книгу «Футуристы», в которой портрет футуристов (и в частности Маяковского) как «громил» получил наиболее заостренное выражение. Но, как бы то ни было, примирение в конце концов состоялось. Полемический диалог Чуковского с футуристами отходил в прошлое вместе с той культурной сценой и средой, на которой и для которой эти диалоги-сражения развертывались. Неустанная энергия, с которой критик кидался «отмывать» нарочито вывалывшихся в грязь, непослушных и невоспитанных футуристов, теряла свою цель. Новые условия приглашали обе стороны «смотреть на вещи просто». Памятником этого по-детски простого разрешения имевшего столь бурную завязку конфликта и явился написанный в 1923 г. «Мойдодыр».

Когда в 1940 г. Чуковский издал свои воспоминания о Маяковском, он начал их словами:

Отношение мое к футуристам было в ту пору сложное: я ненавидел их проповедь, но любил их самих, их таланты²¹.

В этих словах звучит эхо насмешливо-примирительной частушки Маяковского, в которой тот указывал критику, что нет никаких оснований считать его «громиллой». Футуристы оказались в сущности своей «премилыми». Их антикультурное неряшество было наносным и преходящим, сходящим так же легко, как смываются вакса и чернила с неумытого лица, — в особенности при наличии такого энергичного и бескомпромиссно преданного чистоте умывальника, как «знаменитый Мойдодыр».

Еще одним отголоском эпизода с «громиллой», ставшего в итоге добрым и милым, лучшим другом детей, служит другое знаменитое стихотворение Чуковского — «Бармалей». Насмешливый автопортрет Маяковского в качестве «громиллы» из «Окон сатиры Чукроста» мог бы с полным успехом послужить иллюстрацией к «Бармалею». Само имя устрашающего африканского разбойника, возможно, родилось из стиха Крученых, который Чуковский неоднократно цитировал в качестве одного из своих критических козырей, — «Беляматокиляй!». Наличие этой внутренней связи между «Мойдодыром», «Федориным горем» и «Бармалеем» позволяет понять, какое исключительно важное значение имело для Чуковского его отношение к футуризму вообще и к Маяковскому в особенности в качестве творческого импульса, из которого рождался образный мир его детских стихов.

Итак, в середине 1920-х годов, в ретроспекции, Чуковский интерпретирует футуризм Маяковского в согласии с тем, что стало впоследствии каноном его советской иконографии, — как своего рода детскую болезнь (или, в другом варианте, «погромную» молодость), неотъемлемую от процесса роста поэта, но проходящую со временем. И не в меру расшалившиеся Танечка и Ванечка, с их нездоровым интересом к дикой Африке (вопреки мудрому наставлению родителей: «Не ходите, дети, в Африку гулять»), и злой разбойник Бармалей, и упрямый грязнуля из «Мойдодыра» — все (не без помощи дружеского наставления и предметного урока) убеждаются, что нужно поступать хорошо и не нужно — плохо. С другой стороны, их неустанный обличитель готов признать, что некоторые черты футуристической детскости имеют свой положительный смысл, в особен-

ности если они адресуются, так сказать, по назначению — детям, миру детского творческого воображения и детского языка. В написанной много лет спустя статье с характерным заглавием — «Признания старого сказочника» — Чуковский отдает полную дань той притягательности, которую приемы заумного языка имеют для детского языкового мира²². Неудивительно, что сам Мойдодыр оказался не чужд заумной речи, которая десять лет назад вызывала у критика футуристов только насмешки и возмущение. Чтобы поднять щетки и мочалку против «трубочиста», он прибегает к магически-заумному заклинанию:

Он ударил в медный таз
И вскричал: «Карабарас!»

Непослушный ребенок научился в конце концов умываться и чистить зубы и даже сам стал убежденным поборником этого занятия. В агитационных стихах и плакатах Маяковского 1920-х годов вопросы гигиены занимают самое видное место. Это позволит ему, подводя итоги своей поэтической деятельности после революции (в поэме «Во весь голос», 1930), наградить себя тем самым титулом, который саркастически подносился Чуковскому в середине 1910-х годов: «Я — ассенизатор и водовоз». Таким образом, у Мойдодыра были все основания для примирения и празднования финального триумфа:

Тут великий Умывальник,
Знаменитый Мойдодыр,
Умывальников Начальник
И мочалок Командир,
Подбежал ко мне, танцуя,
И, целуя, говорил:
«Вот теперь тебя лоблю я,
Вот теперь тебя хвалю я!
Наконец-то ты, грязнуля,
Мойдодыру угодил!»

Мне неизвестно, как воспринимался «Мойдодыр» при первом его появлении различными слоями читателей. Но, как кажется, у сказки был по крайней мере один читатель, для которого не остался скрыт ее лукавый и ироничный, насмешливо-примирительный подтекст. Этим читателем был Владимир Маяковский.

В 1925 г. Маяковский выступил со своей собственной версией детских стихов на тему (в основном) о пользе мытья — «Что такое хорошо и что такое плохо». Многие в этих стихах напоминают о «Мойдодыре». Само по себе это неудивительно, принимая во внимание сходство жанра и темы и заразительность поэтического примера Чуковского. Примечательно, однако, что некоторые дидактические реплики этого стихотворения построены в качестве прямой — и тоже не лишенной лукавства — переключки с Чуковским. В финале «Мойдодыра» звучало гимническое восхваление зубного порошка и мыла. Соответственно автор «Что такое хорошо...» утверждает:

Если мальчик любит мыло
и зубной порошок,
этот мальчик очень милый,
поступает хорошо (10, 233).

Именно словом «милый» Маяковский в «Окнах Чукроста» полунасмешливо характеризовал свое отношение к Чуковскому, указывая, что нет оснований принимать его за «громилу». Теперь, после «Мойдодыра», образ «милого мальчика» обрамляется атрибутами умывания, аттестующими его хорошее поведение.

Эта же идея получила подкрепление и продолжение в другом стихотворении Маяковского — уже вполне «взрослом» по теме, но столь же дидактическом по тону, — которое появилось в 1928 г.: «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». По-видимому, никакой «социальный заказ» не мог заставить Маяковского настроиться на воспевание благоустроенного домашнего быта. Поэтому его герой передает свои впечатления от новой квартиры весьма краткой и невразумительной фразой («Во — ширина! Высота — во!// Проветрена, освещена и согрета»), после чего немедленно перемещается в ванную. Все дальнейшее стихотворение посвящено описанию ванной и всех стадий и видов мытья; описание выдержано в гимнических тонах, заставляющих вспомнить финал «Мойдодыра»:

Это белее лунного света,
удобней, чем земля обетованная,
это — да что говорить об этом,
это — ванная (9, 23—24).

Дальше на сцену является и плескание в воде («А чайкой поплещешься — и мертвый расхохочется// от этого плещущего шекотанья»), и махровое полотенце («Воду стираешь с мокрого тельца// полотенцем, как зверь, мохнатым»). Все это очень напоминает призывы-славления «Мойдодыра»: «Да здравствует мыло душистое// И полотенце пушистое!», «Давайте же мыться, плескаться,// Купаться, нырять, кувыркаться». Примечательно также количество смываемой грязи — и соответственно радикальность преобразования героя:

Хоть грязь на тебе десятилетнего стажа,
с тебя корою с дерева,
чуть не льком, сходит сажа,
смывается стерва (9, 25).

С чисто житейской точки зрения не совсем ясно, почему у такого энтузиаста ванной должна быть грязь «десятилетнего стажа». Но с точки зрения поэтической логики эта картина имеет полный смысл. Около десятилетия прошло, пока Мойдодыру удалось отмыть футуристические ваку и чернила на лице грязнули своим мылом и щеткой. В 1910-х годах герой Маяковского демонстративно выставлял свое закопченное лицо:

Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев
людей, как мы, от копоти в оспе.
Я знаю — солнце померкло б, увидев
наших душ золотые россыпи!

(«Облако в штанах», 1915; 1, 184)

Нам осталось упомянуть еще одно звено, позволяющее соединить всю тесно связывающуюся линию переключек, развертывавшуюся на протяжении более десяти лет, — настолько тесно, что в ней, по выражению Лившица, уже трудно было определить, «что является причиной и что следствием». Таким звеном является еще одно драматическое произведение Маяковского-

го — «Мистерия-Буфф», написанное в годовщину революции (1918). Коллективным положительным героем пьесы являются «семь пар нечистых». Первым в списке нечистых назван «трубочист»; есть среди них и «прачка». Нечистые выходят победителями из всех мистериальных испытаний: они попадают в ад — и полностью посрамляют inferнальные силы; попадают в рай — и вызывают такое же замешательство в небесных сферах. В конце концов, оставив позади все испытания, они оказываются у входа в обетованную землю. Тут навстречу им выходит парад вещей — тех самых вещей, прежде отчужденных, враждебных, недоступных, а теперь торжественно воссоединяющихся с героями в обетованной утопии:

Ворота распахиваются, и открывается город. Но какой город! Громоздятся в небо распахнутые махины прозрачных фабрик и квартир. Обвитые радугами, стоят поезда, трамваи и автомобили, а посредине сад звезд и лун, увенчанный сияющей кроной солнца. Из витрин вылазят лучшие вещи и, предводительствуемые хлебом и солью, идут к воротам (2, 235)

Таким образом, уже в 1918 г. намечается сюжет триумфального возвращения вещей к нечистым. О чем нечистые еще не знают в это время — это что им сначала предстоит отмыться. Но в 1928 г. литейщик Иван Козырев, любовно перечисляющий доставшиеся ему «лучшие вещи»: сверкающие краны, мохнатое полотенце, пробковый мат на полу, — мог бы вместе с Мойдодыром наставительно воскликнуть:

Надо, надо умыться
По утрам и вечерам.
А нечистым трубочистам —
Стыд и срам! Стыд и срам!

В другом произведении Маяковского того же времени — поэме «Хорошо!» (1927), написанной к десятилетию революции, в финальном апофеозе витрины магазинов «разезают» свои окна. Эта деталь напоминает о сцене из трагедии «Владимир Маяковский», где из разинутых окон вываливались взбунтовавшиеся вещи. Но теперь картина имеет противоположный смысл — окна распахиваются, чтобы предложить «лучшие вещи» обитателям обетованного царства:

Окна разинув, стоят магазины.
В окнах продукты: вина, фрукты.
От мух кисея. Сыры не засижены.
Лампы сияют. «Цены снижены» (8, 322—323).

Русский авангард 1910-х — начала 1920-х годов овеществил философское и эстетическое наследие символизма, придал многим символам и идеалам, возникшим в эпоху символистских «зорь», материальную воплощенность, вещную буквальность. Об этом возвращении миру вещей их осязаемой природы выразительно писал Мандельштам в «Утре акмеизма». Но вместе с вещами процессу материального воплощения подвергались и абстрактные категории и ценности: не только «роза стала розой», но и весь мир идей предстал «весомо, грубо, зримо». Произведение искусства стало материальным артефактом, «сработанным» в соответствии с определенными навыками и приемами художественного ремесла; слово оказалось способным умирать и воскресать, разлагаться и дурно пахнуть, быть сломанным, исковерканным, перемолотым в пыль первоэлементов заумного языка.

Предельным, доведенным до шутки и пародии случаем такой инкарнации символистских «мистерий» явилось перемещение борьбы Аполлона и Диониса на подмостки домашнего быта. В этом своем воплощении, буйствующий Дионис предстал в виде мальчика-неряхи, от которого в ужасе разбегаются бытовые предметы, а Аполлон — в виде беломраморного умывальника или кафельной ванны. Но, таким образом, круг замкнулся; доведя процесс освобождения от идеалистических и мистических абстракций до последних пределов, деятель авангарда обнаруживал себя окруженным тем, что с самого начала было ему более всего ненавистно, — миром материального существования, «бытом». Достигнутая земля обетованная оказалась ванной новой квартиры, покрытой кафелем, своей белоснежностью способной сравниться с «снежно мраморным богом Аполлоном». «Черный, как сапожная вакса, истукан» поклонился этому новому боже-ству и с энтузиазмом принялся смывать с себя десятилетнюю грязь. Утопия пришла к своему синтезирующему финалу: Аполлон и Дионис встретились, и нечистый трубочист ступил ногой в белоснежное дно ванны. Достигнутый апофеоз обернулся — в полном соответствии с материализацией утопического сознания — тотальным процессом стирки и мытья:

Давайте же мыться, плескаться,
Купаться, нырять, кувыркаться
В ушате, в корыте, в лохани,
В реке, в ручейке, в океане, —
И в ванне и в бане,
Всегда и везде —
Вечная слава воде!

(«Мойдодыр»)

Как будто пришел к социализму в гости,
От удовольствия — захватывает дых.
Брюки на крюк, блузу на гвоздик,
Мыло в руку и.. бултых!
Сядешь и моешься долго, долго,
Словом, сидишь, пока охота.
Просто в комнате лето и Волга —
Только что нету рыб и пароходов.

(«Рассказ литейщика Ивана Козырева...»; 9, 24—25)

В 1912 г. авторы «Пощечины общественному вкусу» заявляли:

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду судьба дает портным.

К концу 20-х годов этот идеал оказался близок к буквальному осуществлению. Однако из этой переделки, как видно, не каждый был способен выйти живой. Весной 1930 г. в одном из предсмертных набросков Маяковский вспомнит образ вещи, срывающейся с предназначенного ей в быту места в устремлении к новому слову. Теперь этот образ приобретает новую, мрачную окраску: это уже не сбежавшие брюки и не комод, —

От слов таких срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек (10, 287).

Но стихи так и остались недописанными. Вскоре Маяковскому суждено было стать — посмертно — «лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи», а Чуковскому — при жизни — непроницаемо-благостным «старым сказочником», «дедушкой Корнеем». Его воспоминания о Маяковском,

впервые опубликованные в 1940 г., вполне уже выдержаны в этом каноне. Чуковский с самого начала, с первых звуков его поэтической речи оказывается покорен талантом Маяковского и прозревает гигантские масштабы его личности; Маяковский отвечает на эту восторженную любовь в своей обычной резкой манере, под которой, однако, явственно ощущаются его добрые чувства к мемуаристу и его золотое сердце. Даже явно болезненный для Чуковского эпизод с «Гимном критику» рассказан мимоходом, сглаженно и не очень внятно. По сути дела, все это не так далеко от истины, но тон повествования, его эмоциональный модус резко расходятся с духом того времени, о котором воспоминания рассказывают. История литературы все более начинала походить на нравоучительную сказку с хорошим концом; неудивительно, что в сказке все менее заметным становилось движение живой литературы, из которого она возникла.

Современный читатель по-прежнему ощущает заразительную живость, динамизм и веселость «Мойдодыра». Но ему трудно добраться сквозь толщу позднейших наслоений до того, что служило источником и первопричиной этого динамизма и веселости. Лишь приглядевшись внимательнее к вихрю кружащихся по комнате вещей, удастся разглядеть в нем образ оптимистически-разрушительного, беззаботно-максималистского, весело-агрессивного времени, рождавшего людей, в радостном возбуждении, с удивительной ловкостью, легкостью и быстротой осыпавших друг друга ударами, в которых было «больше веселья, чем злобы», — точно дети на спортивной площадке, не знающие еще, что значит получить или нанести действительно серьезную травму. Это образ времени и людей, в котором и среди которых эти стихи были созданы и которые оставили в них своей невидимый отпечаток.

Примечания

- 1 «Мойдодыр» цит. по изд.: *Чуковский Корней*. Собр. соч. в 6 т. М., 1969. Т. 1. С. 181—189.
- 2 Все отсылки к произведениям Маяковского даются по изд.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. в 13 т. 3-е изд. М., 1955—1961. В скобках после цитаты указываются том и страница.
- 3 *Чуковский Корней*. Собр. соч. Т. 1. С. 226—232.
- 4 *Лившиц Бенедикт*. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 439.
- 5 *Чуковский К. И.* Футуристы. — Полярная звезда. 1922. С. 48—49. В дальнейших отсылках — Футуристы (1922).
- 6 «Пощечина общественному вкусу» здесь и далее цит. по изд.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 245—246.
- 7 «Футуристы» (вариант 1914 г.) цит. по изд.: *Чуковский Корней*. Собр. соч. в 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 207. В дальнейших отсылках — Футуристы (1914).
- 8 Футуристы (1914). С. 219.
- 9 *Лившиц Бенедикт*. Полутораглазый стрелец. С. 441.
- 10 Футуристы (1914). С. 207.
- 11 Там же. С. 219. Здесь и далее в цитатах разрядка моя. — Б. Г.
- 12 Там же. С. 210.

- 13 Футуристы (1922). С. 35—38.
- 14 Там же. С. 61—62.
- 15 См. об этом: *Глоцер В.* Он «великий умывальник, знаменитый Мойдодыр». — В кн.: *Жизнь и творчество Корнея Чуковского.* М., 1978. С. 44—54.
- 16 См. коммент. А. Е. Парниса в кн.: *Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. С. 661.
- 17 О себе. — *Чуковский Корней.* Собр. соч. Т. 1. С. 7—8. Ср. также: *Петровский М.* Корней Чуковский. М., 1962. С. 5—6.
- 18 Футуристы (1922). С. 38.
- 19 Стихи и рисунки Маяковского и комментариев к ним Чуковского опубликованы в изд.: *Чукоккала.* М., 1979. С. 18—20.
- 20 Цит. по изд.: *Чуковский Корней.* Репин — Горький — Маяковский — Брюсов. Воспоминания. М., 1940. С. 172.
- 21 Там же. С. 141.
- 22 *Чуковский К. И.* Признания старого сказочника. — В кн.: *Жизнь и творчество Корнея Чуковского.* М., 1978. С. 153—181.



КРИТИКИ И ЛИРИКИ

И БАРСКИЙ ЯМБ, И ПТИЧИЙ КРИК

Генрих САПГИР беседует с Евгением ПЕРЕМЫШЛЕВЫМ

Странно представлять читателям литератора, который широко известен. Он давно печатается на Западе, о нем сочиняют статьи и диссертации, у нас же... Впрочем, есть еще книжки для детей, но это ведь иное. В детской литературе важна этакая блаженная простота. А Генрих Сапгир — поэт сложный... И радостный. Редкое нынче качество. Более того, он поразительный оптимист. Например, с удовольствием перечисляет вышедшие недавно сборники, а ведь на самом деле книги эти выпущены за его собственный счет.

Сколько всего им написано книг: двадцать или тридцать? И каждый раз он начинает заново, решает иную эстетическую задачу. Тут и заключается главная трудность. Стихи из разных сборников, поставленные рядом, как бы перебивают друг друга, слышится необыкновенная разноголосица. Но поэт один. Поэтому пусть сам и говорит, свободно, о чем хочет, а стихи станут дополнением. Стихи — те же

факты биографии. Человек рассказывает о себе. И так...

Г. С. Я родился в 1928 году в городе Бийске на Алтае. Естественно, ни города Бийска, ни Алтая я не помню — через полгода мои родители переехали в Москву. И я считаю себя москвичом. Поэзию, которой я занимаюсь уже, наверное, лет сорок, я считаю тоже поэзией московского поэта, потому что есть некие специфические отличия, которые, как мне кажется, можно разглядеть. Вот у меня вышла небольшая книжница «Стена» — это стихи 1987 года, но вторая моя книга — это книга шестидесятых годов. Она называется «Московские мифы». Значит, название тоже московское. И оно дано недаром.

Детство мое прошло в поселке Сокол на улице Врубеля. Это была очень красивая улица. Дачи западного стиля. Они остались. Сады. Между садами летали майские жуки, которых

теперь в Москве не видно. И это было детство и раннее отрочество.

Так уж получилось, что я с одиннадцати лет обучался поэзии, как обучаются музыке или живописи. Обучался и «по Брюсову», и «по Шенгели». Великовозрастного вредно учить так, а мальчику это вполне нормально.

Меня учил Арсений Алексеевич Альвинг, ученик Анненского, которому мы обязаны «Кипарисовым ларцом», именно он помог собрать первое посмертное издание. Только-только начинают докапываться до этого человека... Был я год, что называется, под его началом — в поэтической студии, в Доме художественного воспитания. Это такие дома, которые после стали домами пионеров.

Потом началась война. У меня все взрослые на фронте, мать в эвакуации. Я был очень самостоятельный парнишка пятнадцати лет. Уже в 1944 году я приехал в Москву и пришел в Дом художественного воспитания. Ко мне директор очень хорошо относился, и пришел я, зная, что дадут рабочую карточку. Давали участникам кружков рабочую карточку во время войны... Тогда же я узнал, что Альвинг умер. И встретил там Евгения Леонидовича Кропивницкого, друга Альвинга. Кропивницкий меня тотчас же узнал. И вот как-то сразу я оказался вовлеченным в его орбиту.

Я сейчас говорил о Москве, но Москвы нет без Подмосковья... Юность была связана с Долгопрудной, где и началась «лианозовская школа».

Это был мой духовный учитель — Евгений Леонидович Кропивницкий. Художник, поэт и композитор. Ну, как о композиторе я могу сказать о нем меньше, то, что я видел, — клавира записанный его вещей.

Двухэтажный дом барачного типа. Он жил, жена, тоже пожилая женщина... Стояла его кровать, ее кровать, ее полка, его полка с книгами, мольберт, этюдник, папки, картины, умывальник, воду приходилось носить, и мы, ученики, выполняли с радостью эту обязанность. И печка, дрова для

которой надо пилить, потом колоть. И тоже мы всегда помогали.

Это был совершенно необыкновенный человек, который жил, как мне казалось, словно какой-нибудь китайский философ. Или античный. И аскетичность обстановки, она и на его творчество перешла.

Стихи у него очень четкие. Писал он о том, что вокруг, как настоящий античный поэт и философ: о тех жителях, которые жили в соседних бараках, в домишках, почти сараях, об их любви, об их праздниках, о том, как они трудятся. Писал с присущей ему как поэту и человеку иронией. И вообще он сам про себя говорил: «Я поэт окраины». Это было очень свежо. Это было совершенно непохоже на то, что писалось вокруг.

То же самое — он рисовал окраины. У него даже цикл такой есть «Оголенность», где земля, трубы, торчащие из земли, тревожные горизонты. Писал он девушек окраины. Вот какие-то образы затаенные, эротические, вот эти девушки, может быть, перекликающиеся с женщинами Модильяни отчасти... Тоже все это было очень скупо.

Е. П. В какой манере он работал?

Г. С. Он был — когда-то — сезанистом. Но потом... Видите, вот на стене висят «Девушки», «Натюрморт» и «Женщина и город»?.. Я бы сказал, что тут минимализм и эстетизм. Некая остраненность внутренняя. Это художник, по-моему, который еще будет понят. Я знаю, что такие художники, как Кабаков, Пивоваров, Штейнберг, его очень высоко ценят.

Е. П. Он был главой «лианозовской школы», а что же такое сама «школа»?

Г. С. Это не школа. Кропивницкий влиял, конечно, своей личностью. Он педагог настоящий был и старался из человека вынуть то, на что тот способен. Школой назвать это трудно...

Получилось так, что когда я в конце войны познакомился с Кропивницким, то стал жить у них как член семьи, еще один. У него был сын на фронте. Потом сын приехал, поступил в художественный институт, за-

тем его посадили, и он сидел еще с целым рядом своих друзей, которые теперь стали известными художниками... Вот, начиная с пятидесятих годов, образовался целый ряд художников и поэтов. Из художников я могу назвать Немухина, Вечтомова. Кто просто близко жил, кто познакомился и стал ездить. Мы ездили в Долгопрудную.

Почему называют «Лианозово», я могу сказать. Оскар Рабин женился на дочери Евгения Леонидовича, Вале Кропивницкой. Молодые жили в бараке, разделенном на квартиры, в Лианозове. Картины его были очень яркие, сам он был личностью какой-то магнетической: притягательный, немногословный. Он уезжал, три года проучился в Рижской академии, но бросил. И вернулся под крыло учителя. Действительно, как бы дух Кропивницкого есть в его картинах. Но уже трансформированный, естественно, — как бы движение первое.

В Лианозово к ним и стали ездить — сначала мы — друзья, потом все больше и больше людей: художников, поэтов. Стал приезжать Всеволод Некрасов. Он, как я знаю, также считает духовным учителем Евгения Леонидовича Кропивницкого, собиратель его рисунков и живописи. У него большая коллекция. Потом появился Эдуард Лимонов, приехал из Харькова. Он тоже, так сказать, — в эту орбиту. Масса гостей всегда была.

Приезжал Слуцкий, приезжал Мартынов. Жена Эренбурга привезла Эренбурга. У меня есть фотография, где мы все сфотографированы у барака.

Е. П. Как они относились к вашему кругу?

Г. С. По-разному. Слуцкому это было близко. Эренбург сказал, что он вообще лобит импрессионистов, а это ему чуждо. Я знал, что у него вся квартира увешана Пикассо, и сказал: «А как же Пикассо?» Потому что там экспрессионистическое начало. То, чем мы занимались. Эренбург сказал: «Ну, Пикассо... Он же мой друг». Сказал лукаво.

Все по-разному относились. Есть люди, которые очень поддерживали. Лунгин, его жена — это старинные посетители, приятели. Потом Пинский, профессор, уже покойный, который был колоссальный поклонник и Оскара, и Евгения Леонидовича Кропивницкого.

Что еще сказать о «лианозовской школе»? После Эдуард Лимонов превратил ее в школу «Конкрет», но это искусственное обращение... Я хочу сказать, что были пятидесятые годы, — были одни компании. Все шло через компании, назовем их круги. Потом пришли шестидесятые, стали другие люди появляться. Этот круг все время как бы расширялся и переплывал. Появился Ленинград. Появился Горбовский. Тот еще Горбовский, который на голове ходил. Такой соломенный Есенин. Писал совершенно замечательные стихи. Пыл. Потом стал писать... ну, невыразительные... Не скажешь «плохие», они нормальные. А те — замечательные стихи. И все их не могут забыть и перечитывают. И действительно, он поэт этой вот книги своей. Той...

Был начинающий Бродский, которого я познакомил с компанией: Найман, Рейн, Бобышев. Бродский был немножко отдельно, потому что он моложе их. Два-три года всегда в юности считаются. Уже другое как бы.

Вот это были одни круги. Потом появились круги художников. В шестидесятых, в середине. А семидесятые как бы уже завершили все это дело. И стали люди умирать, в семидесятых. Тогда, кажется, никто не умирал.

Е. П. Что же осталось от «лианозовской школы»?

Г. С. Только дружба осталась. Все стали каждый сам по себе. Конечно, я нахожу общее, положим, с Севой Некрасовым. Какие-то взгляды могут совпадать. Но я сам с тех пор, с шестидесятых годов, довольно здорово изменился, мне кажется...

Просто есть художники... Он поет одну свою соловьиную прекрасную песню. Он от этого хуже не становится, что ее одну поет, и дай-то Бог,

как говорится. А есть люди, которые в изменении. Для меня интрига творчества: проходишь эти горы, там, за этими горами, видишь что-то иное. Какой-то иной ландшафт, иная местность. И устремляешься туда.

Е. П. И все-таки надо вернуться в прошлое, чтобы понять последующий путь. Значит, материально жили не очень хорошо, но была полнейшая духовная свобода?

Г. С. Материально мы были почти нищие. Но жизнь была такая, что хлеб стоил недорого, колбаса была. Водка стоила два рубля.

Е. П. Гроши.

Г. С. Просто гроши... Кто-то как-то зарабатывал. Я восемь лет после армии работал на скульптурном комбинате Художественного фонда. Потом, когда стал писать детские вещи, уже появились заработки, я ушел на вольные хлеба. Какие-то деньги были, чтобы купить бутылку, одну, вторую, третью, и угостить большую компанию. Ничего нам такого не надо было... Понимаете, если я жил в комнате в восемь метров с женой, то, когда ребенок появился, проблема возникла — кроватку поставить.

Как-то все жили на одной ноге, ходили по Москве. Дома не очень сидели. Мастерские были у художников как клубы. Была мастерская — Лемпорт, Силис и Сидур. И вот мастерская, где потом остался Дима Сидур, около Комсомольского проспекта, около Парка культуры, она была тоже определенным клубом... Ходили к Эрнсту Неизвестному.

Очень часто ходили в консерваторию. Или потому, что моложе были? Я сейчас редко хожу. А раньше очень часто. Я знаю, что поэты туда не ходят. Я там единственно Вознесенского встретил один раз. Но тогда ходили в консерваторию, так как это было как-то для молодежи. Тем более что все тогда открывалось. И Шостакович... Все было новое. И новые симфонии надо было послушать. И с замиранием сердца доставали билеты. Его вызывали, Шостаковича, он выхо-

дил. И зал буквально рушился. У меня даже стихи об этом написаны.

В общем, это была другая жизнь. Разговор о том, чтобы напечататься и выставиться, заходил, конечно. И хорошо было бы выставиться художникам, и напечататься поэтам и прозаикам. Но не было такого свирепого желания бороться за это, потому что круг наш был самодостаточен, настолько полное общение друг с другом. Все это насыщало, наполняло, и суесться не хотелось особенно по поводу, так сказать, прославления себя. Но это мое такое впечатление.

Я не считаю, что литератор должен обязательно печататься. Мы жили во времена рукописные. Пятидесятые — шестидесятые годы. Это — «самсебяиздат» Глазкова, это — «самиздат», мой друг Алик Гинзбург, с которым мы вместе начинали «Синтаксис». Мои стихи в первом номере есть. И для меня скорее рукотворное дело литература.

Е. П. И все же в основе слова «литература» лежит «литера» — приспособление для типографского производства. Принято считать, что у поэта есть долг перед обществом... Или вы эти вопросы для себя стараетесь не формулировать?

Г. С. У Пушкина все сказано: «Подите прочь!» Почему-то я никогда не слышал, чтобы эти реалистические строки понимали буквально. Они же буквально сказаны!

Подите прочь — какое дело Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы...

Это же надо так сказать! Это вообще очень реалистическое и аристократическое отношение художника. Так оно, наверное, и есть.

Я не думаю, что мог бы просветить общество, или у меня есть долг перед обществом. Но у меня есть долг перед Богом, который меня создал. Какое бы общество ни было... И еще долг у меня, конечно, перед культурой. Потому что алфавит, которым я пишу, бумагу — все создала человеческая

культура. Это все не мое, но это тот материал, из которого я могу нечто свое неуловимое создать. Я могу только разместить эти вот буквы, слова. Но разместить таким образом, в котором будет мой дух. И это — мое. И это — мой долг перед Богом. И это, так сказать, мое предназначение... «Для песен звучных и молитв...» Несомненно, творчество для меня прежде всего молитва. Хотя и искушение. И то и другое. Человек был бы совершенно другим, если бы он только восторженно молился. Это был бы другой человек и совершенно другая история.

Е. П. Между тем история была та еще. И парадоксально соотносятся ваши стихи с тем, что вы сейчас сказали. Вообще соотносятся ли?

Г. С. Мы социальную среду твердо видели. Если не лагеря, то стройбата. Все эти колоссальные стройки: грязь, рванье, жуткие отношения, страшные. Барачные окраины. Недаром нас с Холиным называли «барачными поэтами» — потому что надо было как-то выразить это. То, что вокруг. Но знаете, в чем дело? Я все очень такое серьезное говорил, но я не всегда, конечно, был так серьезен, как сейчас, сию минуту, с вами разговаривая. И для меня игровая часть поэзии, некое веселье поэтическое очень важны. Но не ирония такая, уничижительная. Я ведь не осуждаю этих людей. Осуждения нет. Там — показ... Показ.

Е. П. И в стихотворении «Бушлат» отразилось действительно событие?

Г. С. Да, действительно событие. Я это видел... Я был на огромной стройке на Урале. Стройбат, я работал, где заключенные работали... Естественно, у меня был кабинет, поскольку я был нормировщиком. Техник-нормировщик — это вообще уже какое-то начальство.

Наша контора была на горке. Я вышел и смотрю, как положили их черным квадратом... Конвойные ведут в зону или из зоны на работу. Заключенные заупрямились. Что-то там произошло. Зима. Снег метет. И ощущение какого-то драматизма, напря-

женности: огромное количество людей, и все сели в снег. Их положили — шелкали затворами, стрелять будут...

Я видел очень много разных сцен. Такой же опыт, как у старшего поколения. Мы ж все-таки хлебнули, а кое-кто сидел. Юз Алешковский сидел из моих приятелей. Я в армии был, служил с 1949 по 1952 год. Вот в эти годы, в самые, когда шли посадки. Целый ряд людей сели. Я думаю, меня спасла армия. Ну, армия, — куда убежишь?

Е. П. Действительно, не отзывать же со службы.

Г. С. И сажать. Хотя... В армии, если человек к чему-нибудь способен, то он сразу занимает такое положение... Вот я на работе был нормировщиком, а в полку руководителем художественной самодеятельности, то есть мог расхаживать где угодно. Служил я довольно свободно. Погоньи-то были солдатские, а должность офицерская... И мой друг, такой совершенно русский, из какой-то глухой деревни... Я его очень хорошо помню, артист — талантливый мальчик, — его переводили в другую часть. Мы пошли прощаться, выпивать. И он мне сказал: «Ты, — говорит, — Генрих, будь поосторожней, потому что я был приставлен за тобой следить, — сказал он. — С твоими стихами». А я тогда писал стихи. И про лагерь тоже... Они все уничтожены.

Е. П. Кем?

Г. С. Ну, я уничтожил. Может быть, там были интересные строчки. Я кое-что помню:

На снегу на лиловатом
Раны рваные траншей.
Грязно-серые бушлаты
Расползлились как куча вшей.

Такие вдруг отдельные строки я помню. Или еще:

Над победной этой новью
Раскинулся закат.
Небо, залитое кровью
Рабочих и солдат.

За такие вот стихи, довольно откровенные, в те времена сразу же можно было получить высшую меру. Я их,

эти стихи, уничтожил, потому что они, может, и ничего, но — зачем? Было много написано. Надо сказать, что при всей своей какой-то эмоциональности я иногда принимаю решения, о чем не жалею.

Е. П. Так что это: волевой шаг или стечение обстоятельств?

Г. С. Когда-то в детстве, в том же Доме художественного воспитания, я познакомился с моим другом на всю жизнь Оскаром Рабиным, который сидел и рисовал на васнецовскую тему картинку: всадник стоит перед камнем, а на камне слова: «Этой дорогой пойдешь...» Мне это кажется символичным.

Действительно, всегда был выбор. Выбор для человека, который занимается искусством, — по какой дороге ехать. Потому что когда я начал писать детские стихи, то очень скоро замаячила радужная перспектива быть всюду принятым и, так сказать, цвести и процветать, идти по пути старшего Михалкова, что называется. Но, слава Богу, меня удержали взрослые стихи. А те люди, которые поначалу мной увлеклись как детским поэтом и не разглядели моего другого лица, они шарахнулись, когда увидели совсем что-то иное. И поэтому моя, слава Богу, карьера не задалась, она стала кочковатой, трудноватой. Дорога пошла рытвинами. Не пошел я, не поехал по гладкой дороге.

Е. П. Значит, вы противопоставляете свои детские книги взрослым?

Г. С. Нисколько не противопоставляю.

Е. П. Или, скажем, это две различные эстетики?

Г. С. Нет. Я просто выстраиваю... иную...

Е. П. Реальность?

Г. С. Реальность. Есть поэты, которые пишут только детские вещи. Ну, например, Мошковская. Она больше ничего не могла писать. Пыгалась... Она замечательная детская поэтесса. Но если бы я был только такой, или маршакообразный...

Е. П. Вы минули «классическую» поэтику и выбрали авангард...

Г. С. Говорят, что относят меня к модернизму. Я бы относил себя скорее к постмодернизму. Почему? Потому что это течение теперешнее, в котором можно писать различными стилями. Полюстить возможен.

Я себя чувствую поэтом конца греко-иудео-христианской культуры, конца второго тысячелетия. Я чувствую, при всем моем внутреннем оптимизме, некий финал, который близится. Финал культуры. Не обязательно — взрывом ли она закончится или плавно. Этот пир и это роскошество кончатся. И поэтому я, как художник, принимаю и гекзаметр, и русский барский ямб, и неологизм, и птичий крик. И если мне для самовыражения нужно что-нибудь из того, что я перечислил, и из того, что я не перечислил, то я этим спокойно пользуюсь. Главное для меня — самовыражение художника.

Когда я сейчас смотрю на картины Бурлюка, никакого футуризма там не вижу. Это эстетизм. Стихи его несколько другие. Они анекдотичны, экспрессионистичны... Не знаю, был ли у нас футуризм. Я не уверен. Но экспрессионизм — да. Вообще я считаю, что XX век — век экспрессионизма. Не немецкого, социального, но экспрессионизма как такого самовыражения.

Вот теперь... русский модернизм.

Когда говорят, я почему-то знаю, что это двадцатые годы. И почему-то художники обязательно. Художники и композиторы, даже больше, чем поэты. Я бы не сказал, что Мандельштам модернист, и я бы не сказал, что Пастернак, хотя он идет от футуризма. Они очень быстро как-то стали классиками, и тот и другой. Модернист все-таки не классик... Вот сейчас, кажется, Малевич прямо на глазах превращается в классика... Так что я не знаю, что такое русский модернизм. Попова, Ларионов, Гончарова — вот модернизм. Что у меня встает перед глазами? Стихов почти что и нет, как ни странно.

Е. П. Ларионов тоже становится классиком, просто он времени своего ждет.

Г. С. Да, несомненно, потому что там сила большая.

Е. П. Так же Родченко...

Г. С. Я знаю, что вот были школы. Школа Филонова, школа Малевича в живописи. Была школа Гумилева, которую он насаждал почти палочным методом, — она была, что ж делать. Блока школы не было, но были эпигоны, последователи отчасти... Футуристы?.. Будетляне я бы скорее их назвал... Вот мне кажется, что Хлебников — центральная фигура этого круга или кружка. Там были предпосылки всего этого русского... русский модернизм? Тоже не скажешь. Про Хлебникова не скажешь, что он русский модернист. Вообще к нему слово «модернизм» не идет. Будетляне. Как он сам себя назвал, наверное, так оно и есть.

Е. П. Получается, что в русской литературе вообще модернизма не было, а появился сразу постмодернизм. И вы принимаете такое определение по отношению к себе?

Г. С. Постмодернизм? А почему бы и нет? Какой я авангард?!

Е. П. Постмодернизм не создает новых эстетических ценностей, а манипулирует готовыми, сопоставляет, монтирует. Коллаж в живописи, в литературе.

Г. С. Мне коллаж близок. Коллаж и полистиль — ведь это то же самое, то же манипулирование. Может быть, неприятное слово, но к нему можно обратиться...

Е. П. Уже существующему дается новая эстетическая значимость...

Г. С. Да, другая, — эстетическая и духовная. Это верно. Отношусь ли я к этому? Наверное, отношусь. Относится ли «лианозовская школа»? Школы не было. Была фигура учителя, как бы святого. Серьезно я говорю... Понимаете? Можно было учиться у него жизни, у его нравственного отношения... Я думаю, что все мы и учились — быть свободными. Потому что самое

страшное для меня всегда было — это завербованность, ангажированность.

Я много работал в своей жизни, всякой работой зарабатывая деньги просто. Для кино писал, для театра писал. Наверное, не самые лучшие произведения. Но что помогло выстоять мне и таким, как я, друзьям (это было объединение друзей, то, что называется «лианозовской группой» или «школой»)? Кроме того, что мы, конечно, поддерживали друг друга и фигура учителя нам путь освещала, мы видели, где истина, а где ложь... Много было всяких соблазнов. Я почему говорю, что всегда есть выбор? Помню, в Югославии на конференции выступал Соснора. Очень величаво. Такой у него был пафос. Против очень известных поэтов выступал. Он говорил так: «Судьба поэту предлагает — либо ты будешь писать, либо ты будешь жить. Одни выбирают писать, другие выбирают жить». Это гоголевский вопрос — «Портрет» и так далее. Я доволен, что я так жил. А если бы сейчас краска стыда покрывала мои щеки, как я извивался и вползал куда-то, а сейчас бы я был раззолоченный? Все равно мои бы года остались при мне, мое мышление. Но только было бы как-то все испоганено, испачкано. Поэтому я не завидую людям, которые процветали. Им очень тяжело сплошь и рядом. Человек остается человеком. Я верю в эту комбинацию: у Шекспира она, у всех — свой ад ты носишь в себе. Ты сам его делаешь. В свое время я даже писал такие нравственные двустушия, вроде как в средневековье:

И рай и ад повсюду рядом —
Рай может стать мгновенно адом.

Или такое двустушие:

Бог смотрит нашими глазами,
Вот отчего мы видим сами.

Для меня нравственное и духовное очень важно было всегда в искусстве. Что бы я ни говорил, а когда помотришь мои вещи, то увидишь, что это все-таки важно. Я очень люблю говорить о божественной игре. Чем более

я живу, тем более меня занимает тайный смысл божественной игры.

Когда я себя нашел? Мне кажется, в тридцать лет, в 1958 году. Я написал переходное стихотворение — «Бабья деревня», про идиота, который в деревне. Я почувствовал, что я что-то как будто нашел. Но когда я написал «Вон там убили человека» — все мне стало ясно. Я увидел свою реальность. И все, что я писал до этого времени, я уничтожил. Как будто бы это груз. Но утерянное отражается каким-то образом. Зря не проходит. И лучше уничтожить, чтобы потом пришло уже в новом поэтическом облике.

Е. П. Выпустить энергию обратно в мир, если воплощение кажется неживым, косным.

Г. С. Да-да-да-да. И опять возвращаться и перечитывать, и испытывать неудовлетворение... Это чувство, когда выходишь на какие-то рубежи. Для меня вообще всегда искусство было моментом познания. Почему я люблю писать книгами лирические стихи? Я испытываю удовлетворенность. Я был там, в той стране, и познал то, что не видел раньше и не чувствовал. Что такое быть художником? Это обязательно печататься, это вот — делать открытия и разрабатывать их, и проходить путь, и получать награду и удовлетворение тут же, когда видишь, что сделал. Ты можешь сам оценить, что это дышит, что это живое, что в этом отразился дух, что раньше этого не было и про это как бы никто не знал. И ты себя чувствуешь на земле более уютно, потому что вокруг все так страшно, неуютно. Особенно сейчас.

Наверное, были неуютные времена. Но мы-то как бы помним, что прадеды и прапрадеды еще жили в крайне уютной обстановке. И поэтому, если я не могу найти уют вокруг, я нахожу его в самом себе. Когда делаешь что-то, что, с твоей точки зрения, гармонично. Я думаю, музыкант, который здорово играет какую-нибудь сонату, — Рихтер, например, — он подобное испытывает тоже. Как сделал хорошее дело. Понимаете?

Е. П. То есть человек вписывает себя в мир, принимает и соединяется с ним всеми чертами, артериями. В восточной традиции есть нечто подобное: присоединение к миру через знак, выписывая букву-картину. И себя каллиграф передает в этом знаке, и мировые импульсы, притом создавая некую величину, никогда еще не бывшую. Это путь к синтезу.

Г. С. У меня тяготение всегда было к Востоку. Не знаю, откуда. Многие замечали, друзья мои говорили об этом.

Е. П. Каким же образом сочетаются у вас западные стили и восточное мироотношение?

Г. С. Не знаю. У меня получается не потому, что хочу этого. Я так вижу. Вот я пишу стихи, связанные с дыханием. Где просто я ставлю «вдох», «выдох». Такой-то вдох, такой-то выдох. «Море в раковине» называется. Где есть такие стихи: человек строит собор дыханием своим, каждое утро строит собор. Медитативные... Почему я это делаю? Я это сам объяснить не могу. Мне это хочется. Вот как будто идешь и видишь: это потрясающая вещь. Все проходит и не замечают. Все дышат, никто об этом не пишет абсолютно. Правда, Окуджавка сказал: «Каждый слышит, как он дышит».

Е. П. «Каждый пишет, как он слышит, каждый слышит, как он дышит...»

Г. С. Потрясающе сказано. Тоже верно, между прочим. Но это о другом. Это о творчестве.

Е. П. Но ваш случай намного серьезнее. Мало того, что вы пишете формально очень сложные стихи, вы еще и не можете проверить, получилось или нет. Издания на Западе — тема отдельная. Нужен читатель, который находится с автором в одной языковой ситуации. Русский язык развивается не в Нью-Йорке, не в Лондоне. И самые авангардные стихи переживают свой век, без читателя быстро ветшают.

Г. С. Я же вам говорил, читатели были всегда. Это были художники...

Е. П. Дело не в профессионализме или профессии отдельного читателя.

Главное — восприятие публики, широкого круга людей.

Г. С. Вы знаете, в чем дело? Опять Пушкина потревожил прах. Он учитывал, конечно, публику. Вообще он гениальный человек, что там говорить. У него для близких людей одно, для такого интеллигентного светского круга, но не близкого — там другое несколько. А просто для читателя, мне кажется, ему не слишком уж интересно было писать. Иногда, так сказать, подвергаясь презрению Чаадаева, в бородинскую годовщину и так далее... Это, по-моему, тоже написано не для народа, а для царя. Чувствовал какое-то неустойчивое положение, надо было его поправить... Вообще я не очень ему завидую, Пушкину, как человеку светскому, человеку общества. Ему массу усилий приходилось делать, совершенно лишних, причем он понимал, что должен их делать. И он себя чувствовал не очень уютно. Я его понимаю в этом отношении. Его личность мне вообще чем-то близка; видите, я к нему все время возвращаюсь... У меня же есть целая книга «Черновики Пушкина». Поэтическая книга. Она состоит из трех разделов: «стихи», «музыка» и «смесь». Где я, как до меня Брюсов, Ходасевич, Набоков, Алексей Константинович Толстой, где я не то что пытался разгадать (что разгадывать то, что не разгадывается?), а для меня вот было очень привлекательно продолжить Пушкина, перевести французские стихи Пушкина. У него перлы есть по-французски:

Она строга и синеока.
Я деве преданно служил,
Но голову ей не кружил, —
Я и не метил так высоко.

Ведь этих стихов по-русски не было, подстрочник только. И мне захотелось, чтоб это было. И потом хотелось вжиться в этот круг. Но выразить себя, конечно а не Пушкина.

У меня есть продолжения, есть варианты... «Я как шут» — три варианта я сделал, с виселицей и так далее. По-

тому что на себя переносишь очень многое. Я строил иногда черновик несуществующий. Тоже было очень интересно, понимаете. Просто как черновик оставлял. У меня есть коллажи — из пушкинской прозы сделаны стихи. Из черновиков. Звучит замечательно современно. И много я там нашел новых каких-то способов выражения, между прочим. Не пушкинские, а современные современные стихи получаются. Это «музыкой» я назвал, опусы.

Я хочу сказать, для меня Пушкин... не просто так я его упоминаю. Я начал с того, что стал подражать почерку, и увидел, как он работает. Он работает как кибернетическая машина. У него мысль висит на кончике пера. И он раз-раз-раз-раз, если ему нужно, он ищет какой-нибудь эпитет. И сюда и туда. А потом все зачеркнет и точно все равно возьмет.

Е. П. Вы, наверное, счастливый человек, если с такой заинтересованностью рассуждаете о вещах, удаленных, по крайней мере, во времени. Но все-таки хотелось бы закончить современностью. Нужны ли стихи сегодня?

Г. С. Вообще к искусству человек должен быть хоть как-то подготовлен. К тому, или к другому, или к третьему. Если он пришел, чтобы увидеть арбуз, а ему показывают дыню, или ему показывают какую-нибудь картошку, он говорит: зачем мне эта картошка, я хочу, чтобы был такой арбуз красный, сиял серединкой... Не за тем я пришел. Я так понимаю, что нынешней публике нужно социальное обязательно, ироническое. Не формальное, так сказать. Но я заметил, что стихи, звучащие традиционно, могут быть очень хорошие, публика их слушает холодно. А вот живое, свежее услышала. Понимаете, что-то в ритме, со словами что-то такое там... люди оживляются — значит, интерес есть.

Е. П. Еще раз повторю: вы счастливый человек.

Генрих Сапгир

Из книги «ЧЕРНОВИКИ ПУШКИНА»

...*Веселое имя: Пушкин*
А. Блок

Если угодно, примите эти стихи, как один из возможных вариантов. Я убежден, что мысль Поэта водила моей послушной рукой.

(Из письма)

Предупреждение

Строки и слова, принадлежащие А. С. Пушкину, подчеркнуты или в скобках. Могут быть напечатаны другим шрифтом.

МОЙ ПОРТРЕТ

Вы попросили мой портрет,
Каков он есть в натуре.
Его рисует вам поэт
Пока в миниатюре.

Я — только юный озорник,
Сажу за партой школьной,
Но правду говорить привык
Без робости окольной.

И в целом свете нет вралей,
Ни докторов Сорбонны
Шумней, назойливей и злей
Меня — моей персоны.

С курчавой шапкою волос
Румяный без излишка
Я до Вильгельма не дорос,
Но и не коротышка.

Корплю я с горем пополам
Над грифельной доскою.
Люблю толпу — и смех и гам —
И не терплю покою.

Люблю спектакли и балы.
Еще сказать не смею,
Какие игры мне милы...
Прогонят из Лицея.

Здесь верно все до точки вплоть.
И если уж признаюсь,
Каким слепил меня Господь,
Таким хочу остаться.

Я сущий бес при том при всем,
Мартышкина мордашка.
Пройдусь по залу колесом! —
Таков уж Пушкин Сапка.

1814
перевод с французского —
1985

* * *

Она строга и синеока.
Я деве преданно служил,
Но головы ей не кружил, —
Я и не метил так высоко.

1821
перевод с французского —
1985

* * *

Улыбка уст, улыбка взоров
Всегда одушевляет нас.
Но примечаю я подчас
Улыбку тихих разговоров.

Борис Колымагин

МИХАИЛ ПРИВЕТСТВУЕТ ЮПИТЕРА

Одно хорошее стихотворение не исключает другого. Об этом порой забывают поэты, рвущиеся к успеху и славе и готовые не заметить, пройти мимо менее удачливого собрата по перу. Между тем каждый неслышанный голос — потеря не только читательская, но и писательская, поскольку действительно значимые вещи не рождаются на голой земле. Нужна среда, насыщенное разного рода токами культурное пространство, позволяющее художнику отсекаать одно, «принимать к сведению» другое, «закапываться» в третьем — находясь в сложном поле притяжений-отталкиваний, ему так легко выразить свое.

Среди поэтов, чье творчество известно лишь в узких кругах любителей прекрасного, и Михаил Файнерман, пишущий верлибры уже более двадцати лет. Его негромкий, не всегда ровный голос необычен и прост. За долгие годы поэту удалось реализовать свои, хотя и находящиеся в русле традиции автоматического письма, творческие установки. Своим учителем Файнерман считает прежде всего Эзру Паунда, сборники которого он прочитал в Библиотеке иностранной литературы еще в конце 60-х — в последние дни «оттепели». В начале 70-х Файнерман познакомился со Всеволодом Некрасовым, оказавшим на него сильное влияние. В дальнейшем он развивался в тесном общении с Ильей Бокштейном, Анатолием Маковским, Иваном Ахметьевым, Львом Рубинштейном, Владимиром Ивелевым, Евгением Харитоновым, Иваном Овчинниковым. Они помогли ему обрести свою манеру письма, ориентированную в гораздо большей степени, чем у перечисленных авторов, на общеевропейскую традицию. Нелишне будет сказать, что традиция эта уже тогда воспринималась по-разному, и именно в начале 70-х предпринимались первые попытки нормировать свободный стих, навязать

ему определенные правила «хорошего тона». Не вдаваясь ни в какие дебаты по поводу того, от чего не свободен свободный стих, Файнерман тем не менее в своем творчестве стоял на позициях суггестивной школы. Грубо говоря, он не пытался писать, как Бурчич или Куприянов, аналитически, но стремился заморозить читателя, втянуть его в длинный, неспешный разговор. В его стихе не было и намека на конструктивность, более того, в нем не было даже взаимодействия, как у Всеволода Некрасова, стиха с речью. Это была просто нерелфлексированная речь, не озабоченная точностью высказывания и всецело направленная на предмет, на отслеживание разных идей и переживаний. Местами она приближалась к белому стиху, местами к прозе, порой звучала невнятно, слабо, но было в ней что-то освежающее и напоминающее о том, что мир открыт и свободен.

Я говорил сейчас о прошлом, хотя поэт и теперь пишет «длинные» стихи и поэмы. Однако с тех пор, как его творчество обогатилось Востоком, файнермановские медитации, чистые и прозрачные, сделались весьма лаконичными по исполнению. Благодаря трудам Григория Померанца и Аллана Уотса поэт познакомился с дзэн-буддизмом, и для него стала важна сама градация чувств, степень проникновения или, наоборот, отрешенности от окружающего. Кроме того, многие написанные им в последние годы тексты не воспринимаются сами по себе — они как бы направляют читателя в сторону классических образов Иссы, Басё, Бусона...

Все же Файнерман, если не обращать внимания на необычную для России форму его стихов, предстает перед читателем подчеркнuto консервативным, старомодным. В сущности, он занимается тем, чем занимались до него многие поколения лириков, —

гармонизацией всей сферы человеческих чувств. Искренность, дружба, нежность и другие полубыблительные понятия и слова возникают в уме, когда читаешь его подборку. Он словно рассказывает читателю сказку о себе самом и о мире, где тишина и покой:

Ручей в лесу,
и словно по камням
прыгает лесная лягушка.

О мире, где есть место для созерцания и размышления:

Воробей за окном,
и весенняя
грусть о прошедшем,
о том,
что, наверное, было в начале.

Где, наконец, хорошо прогуляться, беседа с приятелем, идя полем, к деревне.

Материалом для его стихов становится не только зримый мир. Поэт рассказывает были, похожие на занимательные истории, и небылицы, смахивающие на правду. Любовь, дружба, встречи-разговоры оживают в тексте, но не как далекое воспоминание, ностальгический вздох об ушедшем, — они вырваны из временного потока и из прошлого свидетельствуют о вечном:

Сегодня тебя нет в городе,
и я хочу, чтобы шел дождь.
Выйти на улицу и промокнуть насквозь,
так, чтобы рубашка холодно плакала,
а голова тихо качалась под ливнем.

Сегодня тебя нет в городе,
и мне некуда пойти.
Там, где ты теперь,
идет дождь,
и ты выставила ведро во двор,
а в городе
никому не придет в голову
собрать дождевую воду.

Долгие годы поэт провел вдали от литературных баталий в панельной башне на двенадцатом этаже, и, видимо, привычкой дистанцироваться от всего происходящего вокруг объясняется тот факт, что страсти не кипят в его текстах. Отшельническая, богатая тонкими наблюдениями и необычными мыслями жизнь явилась материалом для стихов, в которых плотное, плотское «я» нередко звучит как «он»,

т. е. любой из нас, а время застывает. Мы словно оказываемся одновременно в двух мирах — нашем, обычном, и фольклорном. Причем в разных стихах в разной степени. В стихотворении «Свет Божий» мы в большей мере находимся в первом, а в стихотворении «Вниз, вниз, в страну топких болот» — пожалуй, во втором.

Файнерман, может быть сам того не сознавая, создает особый, мифологизированный мир, где человек добр, честен, мягок по отношению к другим людям. И этот человек живет вне реального времени, что, может быть, с одной стороны, и хорошо, потому что так легче забыть старые предрассудки, грехи прошлого и вырваться из железных тисков истории:

По ту сторону истории
течет не время,
а кровь —
пали в религиозных войнах
первой трети двадцатого столетия...

Но, с другой стороны, такой подчеркнутый антиисторизм превращает автора в мифотворца. Осевое время развития замыкается, становится круговым, связанным исключительно со сверхтонкими рассуждениями и наблюдениями, с грезами и фантазиями. Пытаюсь хоть как-то увязать «мир» и «миф», Файнерман все-таки ищет опоры в событиях. Но эти события не относятся к жизни стран и народов, а — к самостийной личности. Фиксируя разного рода случаи и эпизоды, поэт одновременно анализирует их:

Весной 62-го года
одноклассник повел меня домой.
«Новый Лещенко», — он завел Окуджаву
(тогда еще мало у кого были магнитофоны).

— Моя мать плачет, когда его слушает. —
Прошло сто лет. Я тогда не
знал, кто такой Лещенко.
Вот, теперь знаю.
«Признайся мне, — поправить все возможно...»

Черт, он любил совершенно иначе, чем я.
Предметом файнермановского анализа являются не события, не поступки, а то, что лежит в основе их, — желания, на которых, по мнению автора, и держится все остальное. «Зачем основание чувствам? Они просто

есть», — заканчивается одно из стихотворений. И в результате этих размышлений рождается некая гипотеза о геометрии нашего «я», помогающая объяснять человеческие деяния. Ее при желании можно вычленил из текста, но мы, однако, этого делать не станем, потому что нас в данном случае интересуют не схематические построения, а отношение автора к стиху. Файнерман отнюдь не стремится быть просто занимательным. Его «сказка» не лишена проповеднических нот и сверхзадачи: воздействовать на людей, смягчая их нравы. Кстати заметим, что поэт многими нитями связан с русской классикой, особенно с Чеховым и Толстым: нет-нет да и зазвучит в его стихах тонкий чеховский юмор; влияние Толстого прослеживается скорее на уровне нравственных ориентиров.

Особое, сочувственное отношение у поэта к христианству. Он видит в нем союзника в деле смягчения человеческих нравов. Впрочем, его сочувствие распространяется и на буддизм, и на дзэн-буддизм и допускает весьма спорные, хотя и любопытные, утверждения, вроде:

ничего противоестественного
в грехе нет
просто мир
перестает быть единым.

Две тысячи лет, однако, считается — и правильно считается, — что корень человеческих бед как раз именно в грехе и, только избавившись от него, можно достичь полноты жизни. Поэт же, умиляясь любому проявлению человеческих чувств, возвращает нас к руссоистским сказкам о доброте естественного человека. Правда, процитированный текст не характерен для Файнермана, и грех для него все-таки зло, разрушающее единство мира самого автора и окружающих. Его стих, как мы уже сказали, колеблется между «миром» и «мифом», и Файнерман движется между Сциллой первого и Харибдой второго. Чтобы не затеряться в фольклорных пространствах, поэту приходится многое отсекал, от многого отказываться. Любопытно,

например, что, несмотря на свое безусловное «да» культуре, он не стремится насытил стих именно культурными реминисценциями и говорит по возможности ясно и просто, прекрасно понимая, что использование наработанных литературой образов в качестве материала часто способствует разрушению стиха, ведет к его мифологизации, к тому, что читатель перестает воспринимать первый план, то, о чем, собственно, говорится, и сразу начинает искать второй, третий, и стих, таким образом, превращается в кроссворд, в лабиринт, из коего не выведет нить Ариадны, потому что эта самая нить вовсе не нить, а культурный образ, допускающий множество толкований. В культуре — в качестве материала для стиха — Файнерман берет немного, то, что его действительно интересует (японские формы, философские идеи Рассела и Гуссерля, некоторые интонации Ломоносова и Лермонтова). А остальное — умный эпитет, позволяющий ученому (Аверинцеву, например) говорить об этом самом эпитете минут двадцать и ничего о стихе, мифологические образы, будь то Зевс или Афродита, впечатления от книг, кино, семинаров — решительно отсекается. Надо заметить, поэт не любит литературных споров, не стремится к прямой полемике, и если уж иногда ругается, то ругается мягко:

Концептуализм, конечно,
оказался в центре нашей культуры.
В общем,
Россия, Москва, Казанский вокзал.

Его гораздо больше интересуют вопросы вечные, и не случайно поэтому звезды, как и птицы, деревья, становятся действующими лицами в его поэтическом царстве. «В два часа ночи в созвездии Андромеды», — говорит он. И мы невольно вспоминаем: да, есть такие звезды — миф и реальность. И хорошо бы выйти ночью на улицу, отыскать их на небосклоне.

И в заключение хотелось бы сказать вот о чем. Суггестивная манера письма подразумевает жесткий отбор по принципу объективно сильной, точной речи, ибо отдельные неудачи неизбежны. Тем более необходим жест-

ткий отбор стихам Файнермана, поскольку замкнутость, герметичность текстов поэта делают его поэзию порой трудновоспринимаемой. Пробриться через длинную цепь нераскрываемых ассоциаций часто оказывается невозможным. Иногда это не вредит стихам — авторские ассоциации легко или трудно, не важно, замещаются ассоциациями читателя, если форма, ритм, образность позволяют это. Но уникальность — т. е. доведенная до

крайности индивидуальность системы отсчета, используемой автором, — иногда играет с ним недобрую шутку, когда понятные ему формальные ходы, знаки ассоциативных связей невидимы читателю, не вызывают у него не только других, но вообще никаких ассоциаций. Однако такие «перехлесты стили», видимо, неизбежны в той поэтике, в которой работает Файнерман, и без них не могло бы появиться лучших его, наиболее значимых — для читателя — произведений.

Михаил Файнерман

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО

* * *

Она сказала:
«Все так ужасно,
И к тому же на улице дождь».

Я встал, как сумел, улыбнулся
и стал прощаться.

Дождь.
Деревья чернеют, тихо мокнут,
плачут крыши.
Водосточные трубы поют
голосом тонкого железа.

Я думал о ней,
как думают о чем-то далеком
и недостижимом.
«Все так ужасно...»
Я не знаю,
бывает ли по-другому.

Дождь.
Трамвай, совершенно безучастный,
красный, желтый, подкатил к остановке
и заскрипел...
Толстые капли текут по стеклам.

* * *

Сломить ветку сирени, и
сквозь голоса, сквозь слезы
бежать вниз к реке, размахивая сиренью.
Все, что ты можешь...
только.

* * *

Воробей за окном, и весенняя
грусть о прошедшем,
о том,
что, наверное,
было в начале.

* * *

Там, где размокли желтые дороги,
полные оплывшей осенней грязи,
видишь, под дождем они идут,
старухи в черных пальто.

Каждый их шаг — еле слышный удар
старого колокола, или скрип двери,
которая ведет на задний двор,
полный мусора и вечерней тоски.

С ними вечно черные сумки,
старухи шепчут свою молитву:
Господи, сотвори чудо,
дай нам прожить сегодняшний день.

* * *

Свет Божий
я увидел (впервые)
в междуречье Яузы и Неглинной.

Дальше автор ничего не может сказать,
эти слова кажутся ему такими
прекрасными,
что он готов повторять
их снова и снова.
Или гулять
берегом Яузы
между складами, свалками, тонкими
деревцами
четыреста лет назад:
от «Красного богатыря» до «Потешной
больницы».
Автор хотел бы погулять берегом
Неглинной.

Но осталось только устье.
А любимая река, Серебрянка,
ушла под землю уже на моей памяти...
Автор любит ходить к ее берегу.

Его собаки даже не знают, что здесь
река.
А я знаю! — она всегда будет здесь.
Когда я увижу ее на поверхности
снова —
как если бы я всплыл —
я умру спокойно.
Мы поменяемся с ней местами,
я вернусь туда, откуда пришел,
она станет
где ей положено быть...

Свет Божий
я увидел впервые
в блеске этой воды...

* * *

по-моему, нужно просто быть чест-
ным христианином,
честным буддистом —
в общем,
что себе выбрал.

желания уходят,
тоска остается
или приходит снова,
что ты с ней будешь делать

ничего,
ничего с ней не надо делать,
она тоска.

сместить рисунок прежних реальностей,
добиться до центра,
проверить, там ли он есть,
вернуться,
унося с собой то, что еще прежде дорого...

ветка цветущей сливы,
ветка,
смерть.

РОМАН В ПИСЬМЕ

Тургеневский герой редко бывает
счастлив.
Он мучается, его любят, он не может
понять,
как ему быть. Или зависит от женской
любви,
как от неволи.
Если он тонок, он не в силах верить —
похоже, мы знаем теперь что-то, чего
он не мог знать,
но догадывался... — то, что не давало
ему верить,
это и сделало нас мрачными?
Мы начали с того, что казалось ему
невозможным:
оказалось, это возможно. Жизнь
продолжала течь.
Идеи менялись, меняли местами
порядок —
и мы все так же любим,

как люди тех времен.
Так же боимся тьмы, так же
поражаемся пророчествам.
Если верить словам — ничего
этого не должно было быть:
мы по ту сторону слов.
Наши чувства, становясь и становясь
снова
предметом анализа,
остаются собой: в этом их стойкость?
Последовательно проходя через линзы
психологов,
женщины предстают чем-то совсем
иным,
чем мужчины. Потом, в песнях,—
почти такими же.
Потом все это перемешивают и создают
одинокое и тоскующего
человека.

Где человек? Отзовись, товарищ!
Как у тебя с работой? Есть что
делать? Есть куда бежать?
Героиня зажигает папиросу,
на Офицерской,
в Петербурге,
сто двадцать лет назад.
Она осталась собой?
Так же нелепо деятельна?
Так же мило тоскует?
Из чьей милости мы живем?
Или, сказать точнее,
где платформа нашего бытия? —
простые чувства,
простые желания,
сложные желания, приводящие героя
к разладу с самим собой...
Пока желания есть, герой живет.
Дышит, надеется,
верит чем может...

* * *

Осенний ветер!
даже тень горы
перед ним трепещет.

(перевод стихотворения Иссы.
1763—1827)

* * *

Когда я умру,
птицы
разнесут мой прах по молекуле:
азот, углерод, фосфор —
детские имена.
Вот так — какой бы смертью я ни
умер,
они возьмут,
понесут...

* * *

Юпитер зеленоватый
на фоне розового неба и темных ве-
ток —
бог мой, Юпитер!..

* * *

* * *

атеист: Бога нет.
 агностик: а что же есть?
 исследователь: может быть, мир?
 верующий: мир Божий...

* * *

Собака, уходящая по мокрой дороге в лес,

белый день остается со мной,
 дождь чуть сеется.

Зачем ты
 послал этот день нам, Господь?
 Нам здесь, на поляне...

Может, лучше
 оставить как есть?

Страхи
 ушедшей ночью,
 дверь, щель в двери, свет
 присутствия
 или враждебности?

Ночь через день уходит,
 переходит и ходит с собой — зачем ты
 послал нам его? —

день и травы,
 травы в траве,
 белый день,
 мелкий дождь,
 собака,

уходящая по мокрой дороге в лес.

* * *

Любить маленьких
 и горевать про них —
 так ведь всегда было...

Деревья светлы, совсем как
 весною,
 и все же поздно...

Скоро
 станет совсем по-другому,
 но даже сейчас
 странно
 вспомнить о них,
 что росли.

* * *

Сегодня холодный день,
 и овцы
 жмутся к дому —
 в доме тепло,
 а на дворе
 холодный пар,
 там холод и утро,
 там осень,
 и кажется,
 что река повернула к нам.

* * *

Китайские стихи слегка пародийны:
 слишком много авторов.
 Образованному китайцу
 просто трудно вспомнить такое время,
 когда не было стихов.
 Всегда были авторы.
 Всегда были стихи.



ВОЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Алекс Сэндоу

К САМОМУ СЕБЕ

Автор многих примечаний,
Составитель разных книг,
После долгих разысканий
Что главой своей поник?
Что потупил очи, точно
Не проверил важных дат?
Аль не выявил источник
Мудрых мыслей и цитат?
Аль срубили указатель?
Аль зарезали объем?
Аль коварный твой издатель
Обманул бесстыдно в чем?
Нет! Причиною иною
Вызван ропот тяжких дум:
Цели нет передо мною,
Сердце пусто, празден ум.
Строг Твой грозный суд, Зиждитель!
Бледен, крылья опустил,
Страждет бедный составитель,
Не грызет своих удил,
Душу судорогой сводит,
Потому что нет отрад
Тем, кто жизнь свою проводит
В комментариях шарад.

ЗАПАДНИКИ И СЛАВЯНОФИЛЫ

(Пропедевтический курс)

*Философ Чаадаев когда-то жил в России:
Пророчествовал важно он голосом мессии,
Католиков поганых превозносил неблажно
И ввел он тем Россию в обширные соблазны.*

*А Хомяков-философ превозносил славянство
И сочинял изрядно противу турок стансы.*

ПОЭТ И ЧЕРНЬ

Первомученикам авангарда и андеграунда

ПОЭТ:

С
С О С
С
С О С И С К И!
С
К
И
!

ЧЕРНЬ

выстраивается в очередь.

МИЛИЦАНЕР

(думая, что начинается митинг):

ПОДИТЕ ПРОЧЬ!

Занавес

КНИГИ · ЖУРНАЛЫ · ГАЗЕТЫ

НОВЫЕ КНИГИ

Л. Н. Трефолев. *ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. Сост. и примеч. Л. Л. Шаматоновой. Вступ. статья М. Г. Ваняшовой. Ярославль, Верхне-Волжское книжное издательство, 1991. 256 с.*

Появление свода исторических сочинений Л. Н. Трефолева (1839—1905) в Верхне-Волжском книжном издательстве вовсе не случайно. Во-первых, этот видный литератор второй половины XIX в. родился в г. Любиме Ярославской губернии и, по словам автора предисловия, «редко выезжал из Ярославля». Во-вторых, местным издательством накоплен немалый опыт по изданию исторических сочинений Трефолева: они целиком заполняют собой сборник «Ярославская старина», вышедший в 1940 г., и составляют немалую часть «Избранного» 1951 г. (упомянем и монографию И. Я. Айзенштока «Поэт-демократ Леонид Николаевич Трефолев», вышедшую в том же Ярославле в 1954 г.). Современные издатели не пошли, однако, по пути бесплодной републикации недавно изданного: среди материалов, не переиздававшихся за последние 100 лет ни разу и включенных в сборник, — брошюры «Алексей Петрович Мельгунов» и «Материалы для истории города Углича», а также статья «Путешествие императора Павла по Ярославской губернии». Книга снабжена обширным предисловием, освещающим жизненный путь Трефолева и комментирующим его труды, а также немно-

гословными примечаниями. Остается заметить, что те скудные полиграфические возможности, которыми в наше время располагает провинциальное книжное издательство, использованы в «Исторических произведениях» с максимальной эффективностью.

Т. Э. О'Коннор. *АНАТОЛИЙ ЛУНАЧАРСКИЙ И СОВЕТСКАЯ ПОЛИТИКА В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ. Пер. с англ. М. М. Кобрин. М.; «Прогресс», 1992. 223 с.*

Время, когда объективные исследования жизни и творчества деятелей русской революции именовались «буржуазными фальсификациями» и находили в России отклик лишь в беспощадных «антикритиках», безвозвратно ушло. Но и время, когда переводы исследований западных советологов заполнили советский книжный рынок, оказалось, к удивлению многих, весьма и весьма недолгим: столпы советского книгоиздательского дела пребывают ныне в разлуке и растерянности, вызывающей у исследователей первых лет советской власти недвусмысленные ассоциации. Поэтому выход русского перевода небольшой книжки О'Коннора — удача и читателя, и автора, и, разумеется, издательства.

Книга о Луначарском примечательна и заинтересованно-живым отношением автора к своему герою, не лишенным в

то же время трезвой иронии: «Недавно ряд критиков выступили с оценкой Луначарского как никуда не годного поэта и драматурга, хотя при этом критики вынуждены были признать, что он глубоко любил театр, а стихи писал лишь для собственного удовольствия. Другие справедливо указывали, что Луначарский не был таким уж широко мыслящим человеком, каким его привыкли считать несколько поколений советской интеллигенции. <...> По моему мнению, Луначарский принадлежал к числу видных деятелей большевистской революции — прежде всего благодаря тем усилиям, которые он приложил, чтобы ослабить социальную напряженность на первых этапах развития советского общества. Будучи твердым коммунистом и лояльным должностным лицом в советском правительстве, Луначарский пытался найти пути взаимопонимания интеллигенции и рабочих, и это вызывало сильное сопротивление как в партии, так и в обществе в целом. Луначарский, возможно, лучше своих коллег понимал, какие острые социальные противоречия существовали в дореволюционной России, и был исполнен решимости помочь преодолеть эти противоречия в новом обществе». В наше время, когда подслеповатая апологетика поспешно уступила место истеричному оплевыванию вчерашних идолов, доброжелательная объективность американского исследователя чрезвычайно актуальна.

СВЯЩЕННИК ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ. *Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., «Московский рабочий», 1992. 560 с.*

До читателя эта книга добралась не без труда: между сдачей в набор и подписанием в печать прошло почти полтора года; еще полгода она добиралась до прилавка, притом не самыми легкими путями (пример тому — жалобно скобоченная обложка на большинстве встречавшихся нам экземпляров). И все же, вопреки сложностям, книга вышла замечательная. В исполнинском собрании сочинений, запланированном П. А. Флоренским в 1918—1919 гг., под воспоминания и генеалогические разыскания отводилось два тома. За последнее пятилетие в читательский оборот было введено многое из философского, литературоведческого, богословского наследия П. А. Флоренского; лишь его мемуарные записи, разрозненные и требующие тщательной обработки, оставались почти неизвестными. Взамен слу-

чайных выдержек, печатавшихся ранее, составители, в полном соответствии с замыслами автора, объединяют мемуарные и генеалогические изыскания Флоренского в стройную систему. Первая часть книги — опыт философской исповеди «Детям моим», писавшейся с 1916 по 1925 г. и характеризующей до-философский этап творчества мыслителя; затем следуют кропотливые генеалогические исследования, уводящие читателя в XVIII век. Скрупулезной дотошности П. А. Флоренского под стать и редкая тщательность составителей и комментаторов, восстановивших на основании разрозненных архивных источников задуманную автором композицию.

Алексей Крученых. *КУКИШ ПРОШЛЯКАМ.* Сост. С. В. Кудрявцева, вступ. статья Г. Н. Айги, примеч. А. Т. Никитаева. М.; Таллинн, «Гилея», 1992. 135 с.

А. Е. Крученых (1886—1968) давно перестал быть просто скандальным персонажем русской литературы — он уже хрестоматийно, академично скандален. Написав несметное количество книг, издававшихся подчас в нескольких экземплярах, Крученых обеспечил безбедную жизнь, наверное, не одному поколению републикаторов. Репринт, осуществленный издательством «Гилея», однако, не является бессмысленной перепечаткой попавших под руку раритетов. Краткий, но точный комментарий А. Т. Никитаева поясняет нам, что три брошюры, вошедшие в «Кукиш прошлякам» — «Фактура слова», «Сдвигология русского стиха» и «Апокалипсис в русской литературе», — составили «Серию теории» Московской ассоциации футуристов — недолговечного издательского начинания 1922—1923 гг.

Читатель, держащий в памяти некоторые строки Хлебникова и многочисленные строки Маяковского, осведомленный о теоретических поисках Шкловского и Якобсона, скорее всего сочтет мозаичные стихо-трактаты Крученых экстенсивной эксплуатацией ранее придуманного и воплощенного другими. Публицистический пафос в трилогии и впрямь силен, но осмелимся высказать о ней и иное мнение. По-розановски неутомимо мешая жанры, стили и темы, Крученых в этом кажущемся хаосе не затерял и своего слова. Если «Фактура слова» всего лишь букварь футуристической поэтики, то «Сдвигология русского стиха» неподдельно теоретична. Бесцеремонно переставляя слово-

разделы в чужих стихах, Крученых с пылкостью природного экспериментатора исследует эвфоническую структуру целостной стихотворной строки, превращая забаву в осмысленную серию лабораторных опытов. Сдвигая «омертвевшие языковые пласты» (выражение Б. Лившица), Крученых не только предостерегает поэзию от какофонии и монотонности, но и открывает в стихе семантические потенции, не обнаружимые традиционной (не-поэтической) грамматикой. «Апокалипсис в русской литературе», продолжая линию двух предыдущих книг, покушается уже не на грамматику, а на мифологию русской традиционной литературы — тема для футуристов нехарактерная. Нельзя не согласиться с Геннадием Айги, пишущим в предисловии к сборнику: «Есть теории Крученых, разработанные только им».

Н. А. Кожевникова. ЯЗЫК АНДРЕЯ БЕЛОГО. М., Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.

Андрей Белый не мог пожаловаться на отсутствие внимания к своему творчеству со стороны современников. Тем не менее, спокойно сравнивая в одной из последних книг свой стиль со стилем Гоголя, он едва ли мог предвидеть исследовательский бум, наблюдаемый в наши дни. Хотя творческое наследие Белого до сих пор издано далеко не в полном объеме, число работ о некоторых его произведениях (например, романе «Петербург») исчисляется уже сотнями, а в Америке издается посвященный его творчеству журнал. В этой пестроте, однако, обнаруживаются знаменательные перекосы, не позволяющие говорить об изученности творчества Андрея Белого в целом. В частности, языку и стиху Белого посвящено довольно мало работ; попытки целостного описания его поэтической системы, хоть сколько-нибудь репрезентативные и детальные, фактически отсутствуют.

Н. А. Кожевникова известна вдумчивыми исследованиями как прозаических, так и поэтических текстов, поэтому идея интегрального описания языка Андрея Белого вполне оправдана. В качестве введения в тему книга уместна и своевременна; многие разделы смотрятся вполне обоснованными заявками на словарные статьи в гипотетическом «Словаре языка А. Белого». Присутствуют в книге и тонкие замечания о прихотливой повествовательной манере Белого, столь характерные для Кожевниковой. Ее небольшая по объему книга сильна прежде всего постанов-

кой проблемы: в изучении языка Андрея Белого еще предстоит сделать многое.

В. П. Григорьев, Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова. МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ ПАРОНИМОВ РУССКОГО ЯЗЫКА. М., Институт русского языка РАН. 293 с.

Этот необычный словарь — один из итогов многолетних исследований в области лингвистической поэтики, ведущихся в Институте русского языка под руководством В. П. Григорьева. При этом, строго говоря, «Материалы к словарю...» не имеют отношения к поэтическому языку: по справке его авторов, «словарь составлен на основе словника «Орфографического словаря русского языка» <...> Дополнительно в словарь включено некоторое количество имен собственных, отобранных из «Советского энциклопедического словаря». Таким образом, словарь может рассматриваться как универсальная матрица паронимических возможностей, из которой поэт выбирает те или иные соответствия. Важным дополнением к подобному словарю (даже в его нынешнем, отчетливо сознаваемом составителями фрагментарном виде) явились бы паронимические справочники по творчеству отдельных поэтов и прозаиков.

Лидия Иванова. ВОСПОМИНАНИЯ. Книга об отце. Подгот. текста и коммент. Дж. Мальстада. М., РИК «Культура», 1992. 432 с.

«Пора уже наконец восстановить справедливость по отношению к поэзии Вячеслава Иванова, признать очевидным, что у каждого поэта своя музыка. Споры по поводу «искренности» в противоположность «величию», «ясности» в противоположность «невразумительности», «простоты» в противоположность «сложности», как и споры по поводу правильного или неправильного истолкования мифа и традиции, — споры вечные <...> К тому же в «доме» русской поэзии найдется место и для «обителей» из «мрамора» и для «квартир» из «кирпича». В этом отношении мемуары Лидии Вячеславовны Ивановой призваны сыграть значительную роль для вынесения справедливой и гармоничной оценки как поэта Вячеслава Иванова, так и человека, чей портрет никогда не представлял столь живым и ярким».

Эти слова из предисловия Дж. Мальстада, подготовившего книгу Л. В. Ива-

новой (1896—1985) к печати, напоминают нам о своеобразии художественного и научного творчества В. И. Иванова (1866—1949). Впервые вышедшая в 1990 г. в издательстве «Атенеум», «Книга об отце» в одночасье стала незаменимой для тех, кто изучает русскую литературу XX в. К этому времени в Бельгии усилиями Д. В. Иванова и О. А. Шор (ныне покойной) было опубликовано четыре тома собрания сочинений Иванова, дававших отчетливое представление о его жизни и творчестве (в настоящее время готовится к изданию пятый том). Переиздание воспоминаний Л. В. Ивановой в нашей стране, к сожалению, не встраивается в столь же оптимистичный контекст: ни свод стихотворений Иванова, подготовленный к печати «Библиотекой поэта» издательства «Советский писатель», ни тщательно откомментированный свод философских статей мыслителя, планировавшийся к изданию в приложении к журналу «Вопросы философии» (издательство «Пресса»), пока не имеют особых шансов на выход в свет...

ДОКУМЕНТЫ ГЛАВНОГО АРХИВНОГО ФОНДА СССР В БИБЛИОТЕКАХ, МУЗЕЯХ И НАУЧНО-ОТРАСЛЕВЫХ АРХИВАХ. Справочник. Сост. Л. М. Бабаева, В. М. Виноградов, И. В. Волкова, И. В. Иванова, И. А. Иоффе, А. Б. Каменский, И. А. Корнилова, В. В. Олевская, Е. Н. Сахарова, Э. И. Ханпира, Н. И. Химина при участии Э. Г. Чулаченко, И. М. Кочерги, Г. И. Прониной, М. Ю. Сорокиной. М., «Мысль», 1991. 592 с.

В 1989 г. издательство «Мысль» выпустило двухтомный справочник «Государственные архивы СССР». Для тех историков и филологов, чей исследовательский диапазон не ограничен книжными полками библиотек, двухтомник дает поистине бесценную информацию: адреса, телефоны и 3—4-страничные сведения о фондах *всех* государственных архивов СССР и союзных республик. Справочник «Документы Главного архивного фонда СССР в библиотеках, музеях и научно-отраслевых архивах» содержит гораздо более дробную и малодоступную информацию: архивные фонды музеев и библиотек вообще никогда не подвергались связному описанию и — как следствие — известны ученым намного хуже. Информация в сборнике сгруппирована в четыре раздела: «Библиотеки и музеи системы Министерства культуры СССР», «Архивы, библиотеки и музеи Академии наук СССР и Академий наук союзных

республик», «Архивы Академии педагогических наук СССР и Академии художеств СССР» и, наконец, «Архивы Министрства иностранных дел СССР». После распада Советского Союза связи между недавними «братскими народами» ослабевают день ото дня; поэтому, чем более устаревают названия подобных сборников, тем ценнее содержащаяся в них информация.

Н. Морозов. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ АПОКАЛИПСИСА. Откровение в грозе и в буре. Репринтное издание 1907 г. М., изд-во АОН, 1991. 310 с.

Н. А. Морозов (1854—1946) является одним из популярных персонажей советской историографии. Необычная судьба создавала предпосылки для романтической легенды с отчетливым революционным оттенком, основным мотивом которой было тридцатилетнее заключение в Шлиссельбургской крепости. За время нахождения в «царских тюрьмах» Морозов стал ученым-энциклопедистом, совершив открытия в области математики, физики, геологии, минералогии, географии и т. д., написал обширные воспоминания и не потерявшуюся в русской литературе начала века книгу стихов. Одним из наиболее неудобных для официальной интерпретации опусов явилось «Откровение в грозе и буре». Опирируя астрономическими данными, Морозов устанавливает точную дату создания Апокалипсиса — самой таинственной части Нового завета (30 сентября 395 г.), а также называет автора Апокалипсиса — Иоанна Златоуста. Как бы ни относиться сегодня к изысканиям Морозова, они навсегда останутся тем образцом научного синкретизма, которому еще суждено повернуться к будущим эпохам той или иной неожиданной стороной.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. Отв. ред.: Н. А. Трифионов. М., «Наука», 1991. 832 с.

Выход очередного тома «Литературного наследства» на рубеже 1991—1992 гг. знаменателен во многих отношениях. Вопреки здравому смыслу, серьезные академические исследования стали для академического издательства «Наука» ненужной обузой. Волею обстоятельств освободившись из-под неусыпной партийно-государственной опеки, «Наука» почувствовала себя свободной и от тех культурных задач, которые (видать, поневоле?) выполняла в предыдущие де-

сятилетия. Беспрецедентная даже по мировым масштабам серия исследований и публикаций по русской литературе, продолжающаяся без малого 60 лет, вступила в наиболее тяжелый период своего существования: в обществе, стремительно распадающемся с литературоцентричностью, сохранение культурной традиции требует совсем иных средств и усилий.

Обратимся, однако, к содержанию первой книги девяносто восьмого тома «Литературного наследства». Она посвящена эпистолярному творчеству В. Я. Брюсова. В системе жанров, установленной для себя Брюсовым, ни один не считался служебным или незначительным — все требовало ясности и литературной отточенности. «Брюсов и его корреспонденты» имеет, на наш взгляд, весьма своеобразную — кольцевую — композицию. Его первая статья («Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова» М. Л. Гаспарова) сжато и четко характеризует особенности брюсовского эпистолярия, а последняя публикация, занимающая вместе с вступительным аппаратом более 250 страниц («Письма из рабочих тетрадей», подготовленные С. И. Гиндиным), доказывает, сколь своеобразна литературность писем Брюсова, подводящая их к границе с другими жанрами. Наибольший историко-литературный интерес представляет, как кажется, комплекс материалов, освещающих взаимоотношения В. Я. Брюсова и Ив. Коневского (И. И. Ореуса), обнародованный А. В. Лавровым, В. Я. Мордерер и А. Е. Парнисом. Неподдельно интересны и другие материалы тома: переписка В. Я. Брюсова с К. Д. Баллом (публикаторы — А. А. Нинов, Р. Л. Щербаков), А. Е. Ноздриным (С. Н. Гяпков), А. А. Курсинским (А. А. Козловский, Р. Л. Щербаков), М. В. Самыгиным (Н. А. Трифонов, К. М. Азидовский). «Литературному наследству» уже не потерять собственного имени, не раствориться в альманашно-журнальном половодье; пожелать ему остается лишь счастливой издательской судьбы.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

1) А. Н. Радишев. *ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ. ВОЛЬНОСТЬ*. Изд. подготовил В. А. Западав. Отв. ред. А. М. Панченко. СПб., 1992. 671 с.

Новое издание призвано решить прежде всего текстологические проблемы

«Путешествия» и «Вольности». Основной корпус книги состоит из четырех разделов: с большой точностью воспроизведенный текст «Путешествия» по изданию 1790 г.; реконструкция ранней, более краткой, редакции, к которой подведены варианты по основным спискам; далее — варианты к дополнительным фрагментам «Путешествия» и к «Вольности»; текст уникального позднего списка, учитывающий авторскую переработку (правда, трудно поддающуюся вычленению) и II вставок, внесенных Радищевым после возвращения из ссылки. Обширная статья В. А. Западава освещает творческую историю и этапы изучения текста с анализом выявленных на 1985 год 96 списков (пользуясь случаем, обратим внимание редактора на фрагменты «Путешествия» в тетради середины XIX в.: ЦГАЛИ. Ф. 74. Ед. кр. 1). Это, бесспорно, самая крупная работа в области радищевской текстологии, демонстрирующая к тому же, что подобная проблема может стать сюжетом увлекательного филологического чтения, отчасти благодаря и активному полемическому темпераменту автора статьи. Другая тема — книга Радищева в контексте культуры и литературы своего времени — в издании представлена, к сожалению, лишь маргинально (во многом по понятным причинам лимитированности объема книги).

2) *ФИЗИОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГА*. Изд. подготовил В. И. Кулешов. Отв. ред. А. Л. Гришунин. М., 1991. 284 с.

«Знаменитый альманах Некрасова» никак нельзя назвать забытым или недооцененным литературным памятником; в 1984 г. вышло и полное его переиздание. Однако В. И. Кулешов отмечает, что «переиздание альманаха с научным комментарием и статьей, разъясняющей на широком материале его историко-литературное значение, предпринимается впервые только сейчас» (с. 244). Что касается «научного комментария», то на четыре пятых он относится к уже не раз академически прокомментированным текстам Белинского и Некрасова, а в остальной части в значительной степени состоит из объяснения слов «столешница», «штофчик», «шесток»; считается нужным пояснить читателю «литературного памятника», что такое «великий пост (церк.)», что означает слово «букволичный» и т. д. Прочная опора «научного комментария» на словарь Ожегова и «Краткую литературную энциклопедию» не спасла, впрочем, его от изрядной доли путаницы и ошибок, усугубляемых анно-

тированным лишь выборочно именным указателем. Что касается сопроводительной статьи, то бессмысленно искать в ней даже хорошо известных фактов по составлению, редактуре альманаха, восприятию его первыми читателями; зато перед нами впечатляющая панорама мировой словесности: тут и «один за другим появляющиеся гении» самых разных европейских литератур, и «натуральная» «школа-Левифан, объединившая под своими знаменами две трети русской литературы», и общие перспективы «литературного процесса, национального, всемирного»; все это венчается «высоким краем из имен Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Менандра». Что же касается традиционно важного для серии вопроса текстологии, то «особенных текстологических проблем, — по заверению переиздателя, — тут нет». Это утверждение, впрочем, следует считать сугубо личным мнением В. И. Кулешова.

Если Радищев издан в обложке традиционного для серии цвета, то «Физиология Петербурга» окрашена в характерные густо-коричневые тона, в связи с чем у читателя возникают вопросы: будет ли редколлегия и впредь прибегать к цветовой маркировке своих изданий, и если да, то закрепится ли для памятников русской словесности за Москвой этот новый коричневый оттенок? А может быть, мы будем свидетелями его экспансии и на Петербург? Хотелось бы, чтобы было наоборот.

П. Долгоруков. *ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОЧЕРКИ. Памфлеты эмигранта 1860—1867. 560 с.* А. Суворин. *ДНЕВНИК. 496 с.* *РУССКАЯ СТАРИНА. Жизнь императоров и их фаворитов. 608 с.* (Все — М., Новости. 1992).

Серия «Голоса истории», начатая в прошлом году переизданием воспоминаний Е. М. Феоктистова, пополнилась перепечатками книг П. Долгорукова и А. Суворина (воспроизведены соответственно издания 1934 и 1923 гг.). Сам выбор именно этих мемуаров, не принадлежащих к числу популярных у советских издателей и более полувека не переиздававшихся («Дневник» Суворина анонсировался несколько лет назад Московским полиграф. институтом, но издание не осуществилось), свидетельствует о культурном вкусе редакции «Новостей». Но установка на буквальную перепечатку (при этом не репринтную) вызывает больше сомнения, особенно законные по отношению к суворинскому «Дневнику», ибо краткое предисловие (1923 г.) М. Кричевского

не соответствует сегодняшним оценкам личности и значения Суворина, представляя лишь исторический интерес; не говоря уже о том, что от серьезной текстологической подготовки (той же «Дневник» в 1923 г. был напечатан с пропусками и редакторской переработкой текста) и введения комментария издания серии существенно бы выиграли. К сожалению, пока побеждает соблазн выпустить книгу как можно быстрее и сэкономить на гонораре специалист-текстологу-комментатору. «Жизнь императоров...» основывается «на материалах публикаций журналов „Русский архив“ и „Русская старина“»; включены 25 статей (многие в сокращении), преимущественно посвященные XVIII веку. Большой недостаток книги — отсутствие именного указателя; корректно было бы вынести в оглавление не только заглавия работ, но и фамилии их авторов.

СТИХИ ДУХОВНЫЕ. М., Сов. Россия. 1991. 336 с.

Как и немногим ранее вышедшие «Глубинная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX веков» (Сост. Л. Ф. Солощенко и Ю. С. Прокошина. М., Московский рабочий. 1991. 351 с.) и переиздание известного парижского сборника 1935 г. Г. П. Федотова, новое издание, с любовью и глубоким знанием предмета подготовленное одним из ведущих фольклористов МГУ Ф. М. Селивановым (1927—1991), возвращает читателю важный пласт народной поэзии. В книгу вошло 134 текста (несколько публикуются впервые по записям фольклорного архива МГУ), сгруппированных в 14 тематических разделов: «Мироздание: его начало и судьбы», «Евангельские сюжеты», «Праведники и грешники», «Песни сектантов-мистиков (хлыстов и скопцов)» и др. Старообрядческие «псалмы», представленные текстами конца XVIII — середины XX в., дают интересный материал для наблюдений над эволюцией не только художественной формы духовных стихов (постепенная ориентация на популярные образцы «литературной» поэзии), но и системы отраженных в них нравственно-идеологических ценностей. Контраст обработок древних мифологических сюжетов и сатирической памфлетности рубежа XIX—XX вв. весьма резок и свидетельствует, что вымирание духовных стихов за последнее столетие обусловлено не только известными внешними причинами, но и характерным для фольклора в целом внутренним оскудением данной группы поэтических

жанров. Вот фрагменты сектантского старообрядческого «Стиха о усердных и верных прихожанах в Великокороссийскую церковь и о их учителях»:

Кто несмыслен, как скотина,
И имсет нрав зверей,
В том нечистая вся тина,
Нет евангельских дверей.

.....
Как придут в храм помолиться
Те злосмрадные козлы,
Табакон воня явится,
Где стоят тут те ослы.
.....

**А. Рейтблат. ОТ БОВЫ К БАЛЬ-
МОНТУ. Очерки по истории чтения в
России во второй половине XIX века. М.,
Изд-во МПИ, 1991. 224 с.**

С середины XIX в. в России наблюдается стремительный рост читательской аудитории, закрепляется ее социальная дифференциация, чему соответствует поляризация типов периодических изданий и книжной продукции. В книге А. Рейтבלата отдельные главы посвящены «толстым» журналам, иллюстрированным еженедельникам, «низовым»

газетам; главное внимание уделено наименее изученной «малой прессе» и литературе, ориентированной на массового и «низового» читателя: в двух главах рассматривается бытование книги в крестьянской среде, исследуется феномен «лубочных» изданий. Новые формы распространения книг изучаются на примере библиотек для чтения, рассчитанных на «средние» читательские слои, и земских сельских «народных библиотек». В проблеме «читатель — автор» выделено два аспекта: писательская популярность и писательские гонорары. Данные по этим темам, как и по ряду других рассмотренных тем, опираются на проведенные автором статистические подсчеты, результаты которых суммированы в виде списков и таблиц; отдельно вынесены два «приложения»: «Список широко читавшихся произведений русских писателей (1856—1895)» и библиография работ «Чтение в России (1861—1917)». Являясь серьезным историко-теоретическим исследованием по социологии чтения, книга А. Рейтבלата привлекает обширным эмпирическим материалом и любопытными конкретными размышлениями — к примеру, краткими характеристиками «низовых» журналов и газетчиков и лубочных авторов.

НОВЫЕ ЖУРНАЛЫ

Если вторая половина 1980-х годов стала эпохой альманахов, то с начала 1990-х наступило время журналов. Число их стремительно растет, восполняя зияющие пустоты нашей структурно деформированной периодики. Первичный журнальный бум не смог, конечно, обеспечить баланса потребностей и предложения, породив новые деформации и диспропорции. Обретение этого баланса — процесс довольно долгий и трудный, хотя бы потому, что не может регулироваться однолинейным механизмом типа пресловутого «рыночного спроса»: кроме сегодняшних потребностей читателя в журнале ищут своего выражения также и «потребности» авторов и, что более важно, — часто не совпадающие ни с теми, ни с другими — потребности культуры.

Вновь созданные журналы не похожи друг на друга ни своими задачами и публикуемыми материалами, ни своей стилистикой и предложенным читателю взглядом на мир, хотя большинство из них объединяют характерные приметы нашего времени, переживаемой нами кризисной культурной ситуации. К сожалению, одна из таких общих черт — недолговечность: задуманные как регулярные, издания в большинстве случаев обрываются на первых номерах. Поэтому открывающий рассмотрение новых журналов обзор *Владимира Кукушкина* имеет целью и просто отметить, зафиксировать факт их существования.

Краткий реестр художественно-литературно-критических журналов, входящих на русском языке, преимущественно с 1991 г., конечно, сужен, и некоторые данные в нем неполны, — автор исходил из состояния фонда периодики Российской гос. библиотеки на июль 1992 г. В следующем номере планируется поместить продолжение обзора новых журналов.

«АСТРЕЯ» — литературно-исторический журнал, издаваемый информационно-издательским агентством правовых органов города Полтавы. Вышел один номер в 1991 г.

Это новое, рассчитанное на широкие читательские круги издание является скорее дайджестом дореволюционных украинских журналов. Определенный интерес представляет статья А. Цветова «Интервью в камере смертника», рассказывающая о человеке, который после вынесения ему смертного приговора начал писать стихи; приводятся отдельные тексты.

«БЕРЕГА ТАВРИДЫ» — литературно-художественный и публицистический журнал Содружества русских, украинских и белорусских писателей; издается в Симферополе. Вышло по одному номеру за 1991 и 1992 г.

Журнал был учрежден на съезде Содружества писателей трех славянских республик, и его задачей является «пропаганда единства исторических судеб, государственности и культур» народов этих стран. В первом номере заметно преобладают сочинения русских писателей. Как было принято в журнальном мире 1991 г., значительную часть номера занимают публикации забытого и ранее неизвестного — рассказ русского писателя первой эмиграции И. Савина «Всего одна жизнь», непереиздававшаяся статья К. Леонтьева из «Варшавского дневника» и восьмого тома собрания сочинений. Публикация К. Леонтьева предварена обширной статьей Т. Глушковой, которая попыталась осмыслить публицистическое наследие писателя с позиций сегодняшнего дня. Особенно ей близка мысль о том, что России «надо подморозить»; Т. Глушкова так интерпретирует эту фразу Леонтьева: «...подморозить означало — не погубить цвет, но, напротив, — оградить, оборонить угрожаемое гниением цветение...» Подобное толкование, несмотря на особую страстность автора, все же вызывает сомнения. Культурно-историческая теория Леонтьева предполагала три фазы в развитии любой цивилизации: первичная простота, цветущая сложность и разложение. И вряд ли Леонтьев, врач по образованию, мог думать, что «цветение» можно оградить

от чего-либо морозом. Верную консультацию по этому поводу может дать любой огородник. Творчеству К. Леонтьева посвящена также небольшая заметка А. Мальгина «Константин Леонтьев в Крыму».

В разделе «Критика» помещены «ненастные заметки» В. Курбатова «Красота высоко лежит...». Автор делает попытку найти «вечные истины» в современной прозе, однако в целом ему это мало удается.

«ВОУМ!» — новый поэтический журнал, издающийся в Москве группой поэтов-верлибристов. Вышел нулевой номер. Название журнала восходит к поэме Велимира Хлебникова «Зангези»: «ВОУМ — гвоздь мысли, вбитый в доску глупости».

Весь номер отдан верлибру, печатаются тексты русских классиков «серебряного века» (Ф. Сологуба, В. Брюсова, Н. Рериха), «мэтров» русского поэтического зарубежья (И. Буркина из Сан-Франциско, С. Прокофьева из Англии), современные отечественные мастера и неопиты; эту антологию, где все поэты выстроены хронологически, дополняют переводы: с украинского, английского, польского. В роли теоретика движения выступил М. Фрумкин; его статья, посвященная свободному стиху, озаглавлена «Уроки поэзии (сверхэссе)» и начинается с программного утверждения: «Поэзия (как акт) — суть <?> любопытство». Далее обосновывается тезис, что свободный стих есть не жанр («то есть жанр тоже»), а состояние души. В целом издатели нового журнала относятся к своему предприятию с определенной долей иронии, что выделяет их на серьезном и «подтанутом» фоне большинства журналов.

«ДАРЬЯЛ» — литературно-художественный, общественно-политический журнал, издающийся на русском языке в Северной Осетии (Владикавказ). Вышло четыре номера за 1991 г.

«Дарьял» — один из многочисленных «толстых» региональных журналов, по формату, задачам и содержанию скопированных с традиционных столичных журналов. Сверхзадача издания редакцией определяется так: «...тревожить

апатичную совесть и будить гражданскую совесть» современников. На страницах «Дарьяла» публикуются произведения местных осетинских писателей и поэтов, а также литераторов, пишущих на русском языке. В каждом номере присутствует историко-этнографический раздел, посвященный прошлому края, истории и культуре осетин и других народов Кавказа. Много места уделено публицистическим статьям, в которых освещаются проблемы трагического грузино-осетинского конфликта. Тень национальной трагедии народа Осетии лежит почти на всех материалах, публикуемых в «Дарьяле».

В поэтическом разделе первого номера почетное место занимают стихотворения известного московского поэта Тимура Кибирова, осетина по национальности. Небольшая заметка Ф. Найфоновой рассказывает об Анне Ахматовой как переводчице классиков осетинской литературы К. Хетагурова, Д. Мансурова и других.

Во втором номере «Дарьяла» любопытна публикация одного из первых в Осетии философских сочинений, неоконченного трактата известного в прошлом ученого и общественного деятеля Афанасия Гассиева (1844—1915), посвященного опровержению толстовства. А. Гассиев критикует философию Льва Толстого с точки зрения ученого-естественника, не чуждого, впрочем, и богословских вопросов.

В третьем номере помещены материалы о забытом берлинском издателе 1920-х годов Е. Гутнове, выпускавшем наряду с популярными русскими книгами также и издания на осетинском языке.

В четвертом номере много места занимает полемическая статья южноосетинского литературоведа Х.-У. Алборты «Об одной старой и вредной концепции», своим заглавием живо напоминающая проработочные материалы партийной прессы недавних времен. Автор, впрочем, стремится выдерживать корректный тон. Статья посвящена мучительной и запутанной теме — «изображению иннациональных отрицательных персонажей». Х.-У. Алборты возражает грузинскому критику Р. Миминошвили, считающему, что «грузинская литература не знает плохих русских, а русская — знает». В статье утверждается, что и в грузинской литературе есть «отрицательные персонажи» «негрузинской» национальности, и русские, и осетины; неприязненная же оценка Грузии в поэме классика осетинской литературы Хетагурова «Гоци» объясняется исторической подоплекой произведения. Но, мягко говоря, нет уве-

ренности, что подобные «литературоведческие» сочинения способствуют установлению взаимопонимания и приязни между живущими рядом народами.

«ОРФЕЙ» — журнал искусства, литературы, истории; издается в Ростове-на-Дону группой молодых писателей. Вышло два номера в 1991-м и один в 1992 г.

Издатели видят свою задачу в том, чтобы «вернуть читателя к хорошей литературе и искусству», работать «на благо культурного возрождения родины и России». Если большинство литературных (особенно «центральных») журналов стремится к размежеванию на почве идеологии и политики, то редакторы «Орфея» в первом номере за 1992 г. заявляют противоположное стремление: их журнал выступает за литературу и историю «<?> без всяких политических уклонов и направлений». К этому, вероятно, обязывает высокое происхождение журнала: издание с таким же заглавием выходило в Ростове в 1919 г. под редакцией С. Кречетова и Е. Лансере; старый «Орфей» объединял под своей обложкой всех литераторов, оказавшихся в то смутное время на юге России.

Нынешний «Орфей» соединяет на своих страницах самые разные жанры и стили. Здесь и рассказы в духе старой доброй «деревенской прозы», и переводы западных детективов, и главы из книги П. Краснова «Картины былого Тихого Дона», и неплохие верлибры Е. Резниченко, и многое другое. «Орфей» сегодня, наверно, самый «плюралистический» журнал в России.

Роль критиков с успехом выполняют читатели: в первом номере за этот год помещена большая подборка их отзывов о журнале; в целом читатели-ростовчане издание одобряют.

«ПАСТОР ШЛАГ» — литературно-художественный, общественно-политический, научно-популярный журнал с элементами тайного и явного стеба. Издается в городе Первоуральске Екатеринбургской области, имеет богатое самиздатское прошлое. Вышло три номера в 1991 г.

Журнал публикует прозу, стихи, научные и критические статьи на темы музыки и кино; из номера в номер помещаются сочинения протестантского пастора. Любопытна небольшая статья социобиолога Ю. Новоженова «Статус — секс и иерархия» (№ 1), в которой рассмотрено влияние сексуальных ритуалов на формирование социальных иерархий с древности до наших дней. Тот же автор в № 2 выступает с воспо-

минаниями об известном биологе Тимофееве-Ресовском.

«Пастор Шлаг» любопытен как явление провинциального андеграунда, который значительно отличается по своим интересам и устремлениям от столичного, несравненно шире манифестированного в сегодняшней «онграундной» культуре.

«РУССКАЯ ПРОВИНЦИЯ» — историко-публицистический журнал, выходящий в Твери, орган Новгородской, Псковской и Тверской писательских организаций. Вышел один номер за 1991 г.

Журнал обязуется публиковать все лучшее, написанное литераторами русской провинции, а также «непровинциальными авторами». В целом копирует столичные «толстые» журналы типа «Москвы» и «Нашего современника». В номере помещены лекция И. Ильина 1939 г. «Кризис безбожия», статья Ст. Золотцева о классике русской прозы XX в. Сергее Маркове, сочинение Н. Лысенко «Легенды и правда о русском флаге», стихи поэтов Северо-Запада. Также опубликован интересный отрывок из воспоминаний тверского чиновника И. М. Малеева, написанных им по просьбе местной археографической комиссии.

«РУСЬ» — литературно-исторический журнал, орган Ярославской, Костромской, Владимирской и Ивановской писательских организаций. Вышли первые номера за 1991 и 1992 гг.

Задача журнала, как говорится в редакционном заявлении, «восстановление репрессированной провинциальной культуры». Первый номер журнала за 1991 г. заполнен в основном мемориальным материалом. Публикуются очерк С. Смирнова о связях семьи Аксаковых с общественными и культурными деятелями Ярославской губернии, неизвестный фельетон поэта XIX в. Л. Трефолева, заметки В. В. Розанова (уроженца Костромской губернии) о феномене Распутина, хотя с краеведческой точки зрения гораздо больше подошли бы статьи Розанова, посвященные родному краю. Журнал печатает главным образом произведения местных авторов (что понятно), хотя редакция обещает «не замыкаться» и призывает на свои страницы литераторов из других областей России.

Почти половину номера за 1992 г. занимает очерк-исследование Ф. Морозова «Сергей Есенин — трагедия поэта и пророка». Автор очерка — по образованию медик — пытается обосновать

распространившуюся в последнее время версию, что Есенин был тайно убит сотрудниками ГПУ, инсценировавшими его самоубийство. Наиболее интересный анализ противоречивых свидетельств современников, рассказавших о последних днях поэта, об обнаружении тела и всех связанных с этим событиях. Глядя из сегодняшнего дня, многое в проведенном следствии кажется странным, но для людей 20-х годов не была необычной суэта, расхлябанность следователей, «рожденных революцией», нет ничего необычного в том, что первый протокол на месте происшествия писался «орыском карандаша», что, по сути, никакой экспертизы проведено не было, что биографии стражей порядка напоминают биографии тех, с кем они призваны бороться. Ф. Морозов, видимо, свято верит в свою версию, и все события есенинской биографии выстраиваются им в одну роковую цепочку, которую тянула некая злодейская рука. Но если подойти к представленным автором фактам непредвзято, то в тех событиях можно узнать традиционное советское пренебрежение к единичной судьбе, когда и Поэт в системе тотального равнодушия — такая же статистическая единица, как и все остальные «винтики». Историко-литературную часть работы Ф. Морозова отличает еще большая заданность. Творческий путь Есенина выстроен по новой моде, теперь он исключительно поэт-оппозиционер, тогда как раньше его «спрямляли» в другую сторону — как певца революции — и цитаты приводили соответствующие («задрав штаны, бежать за комсомолом»), вспоминали «Капитана земли», «Русь советскую»... Заявление Ф. Морозова о том, что Есенин «не пел, как другие, гимнов советским вождям», опровергается изданиями есенинских книг первой половины 20-х годов, где можно найти имена и Троцкого, и Зиновьева, о чем уже писали в нашей печати. Автор, видимо, не чувствует комичности и невольного издевательского оттенка некоторых своих «обеляющих» Есенина утверждений, например, когда он пишет о том, что поэт «не был алкоголиком», так как обычно «пил не один и в соответствующей обстановке».

В этом же номере обращает на себя внимание еще одна историко-литературная статья — «Швейцары в русской поэзии», в которой Б. Мельгунов рассказывает о малоизвестном факте бытования культуры России первой половины XIX в. — стихотворениях клубных швейцаров, рассматривая особенности и бытование этого жанра. Интересно, что еще Белинский в начале своей кри-

тической деятельности посвятил небольшую рецензию сборнику «швейцарской лирики».

В журнале ведется постоянная рубрика — «История песни». Помещены рассказы о песнях «Окрасился месяц багрянцем...» (1991. № 1) и «Вечерний звон» (1992. № 1). Пожалуй, это самая удачная рубрика журнала.

«СФИНКС» — иллюстрированный литературно-художественный журнал советской и зарубежной научной фантастики. Вышел первый номер за 1991 г. 1991 год был урожаем на специальные «фантастические» журналы — по всей стране вышло более десятка «хороших и разных», это если не считать «старофантастических» «Искателя» и «Уральского следопыта». «Сфинкс», на наш взгляд, наиболее представительный из них. Издатели ненавязчиво перемещали на своих страницах известные иностранные литературные имена с неизвестными отечественными авторами.

Номер открывает статья нашего «фантастического» мэтра К. Булычева «Фантастика — судьба страны». Краткий экскурс в историю советской фантастики убеждает автора, что жанр существовал изоморфно жизни страны — расцветал в 20—60-е и затухал в 30—40-е. Это наблюдение кажется более очевидным, чем проведенные поиски генеалогических корней современной «советской фантастики» в творчестве М. Булгакова и Е. Замятина.

В конце номера помещена статья критика Р. Арбитмана «Как ныне собирается...». Критик анализирует вышедшие за период перестройки и гласности научно-фантастические сборники и классифицирует их на территориальные (в которых авторы объединяются по признаку прописки), партийные (по страсти к определенной идее) и просто тематические. Среди территориальной Р. Арбитман выделяет эстонскую фантастику, в коей, по его мнению, «ощутима культурная почва», в отличие от остальных «территориальных» сборников, в которых «след» территории их происхождения не чувствуется. По «партийному» признаку от общества научных фантастов отделились издания «Молодой гвардии», объявившие о «научно-фантастическом» отлове масонских знаков и их носителей не где-нибудь, а в космосе. В общем, фантастика живет одними заботами с народом.

«СУРА» — литературно-художественный и общественно-политический жур-

нал, орган Пензенской писательской организации. Выходит с 1991 г.

В № 1 за 1992 г. есть по-настоящему хорошая «провинциальная» публикация — очерк А. Васильева «Мое голубое детство». Этот безыскусный праскают о довоенной Пензе демонстрирует возрождение лучших традиций дореволюционных провинциальных изданий с их культом места и его неповторимых черт.

«УТЕС» — литературный журнал, издающийся в Саратове, почему-то сразу со второго номера. Редакторы призывают на свои страницы писателей, критиков, журналистов и поэтов всех направлений, дабы внести свою лепту в «возрождение России». В вышедшем же номере публикуются остро сюжетная повесть «Рыбак и инспектор», кухонные рецепты, анекдоты и несколько стихотворений, строчки из которых, как кажется, хорошо выражают общий дух журнала:

Все дальше светлая столица,
Все ближе ветхие дома.

«ЧЕРНЫЙ ЖУРНАЛ» — издается в Казани, к настоящему времени появился только один номер за 1991 г. Это первый в стране журнал, специально посвященный, по определению издателей, «мистике, готике, эротике и экзотике, жесткому триллеру и черному юмору».

Номер собран полностью из переводных материалов, но издатели выражают надежду, что российская земля также может рождать «собственных эдгаров» (вероятно, имеется в виду Эдгар По). Но, судя по тому, что последующие номера не вышли, — наши природные «Эдгары» пока не родились.

В номере ряд рубрик: Шок, Герои, Коллекция, Сюжеты. Самое примечательное — «Анекдоты и фаблю» маркиза де Сада. Подборка выразительных коротких новелл позднего де Сада переведена достаточно хорошо. Среди напечатанных наиболее известная — «Альбертина де Вильбланш, или Улыбка любви», сюжет которой может помочь разгадать некоторые тайные страницы М. Пруста и хитросплетения философии Мишеля Фуко.

«ШАРМ» — журнал Литфонда СП СССР, издается в Москве. Пока вышел лишь один номер за 1991 г.

«Шарм» — это первый в нашей стране литературный женский журнал с довольно отчетливым феминистским уклоном. В нем почти все женское — проза, поэзия, статьи, косметические рецепты и прочие прекрасные безде-

лушки. В этом женском номере одиноко возвышается «Цитадель» А. Сент-Экзюпери — несколько небольших отрывков из последнего неоконченного философского произведения известного французского писателя.

«ЯСНАЯ ПОЛЯНА» — литературно-художественный журнал, издаваемый СП РСФСР и Приокским книжным издательством. Выходит достаточно регулярно с 1990 г.; в 1992 г. появилось три номера.

Журнал как бы «внепартийный», публикует прозу и поэзию самых разных авторов, в основном, конечно, литераторов Приокского края. В журнале много публикаций из литературного наследия — например, «Петербургский дневник» З. Гиппиус, который особенно полюбили в последнее время, — та же подборка из «Дневника» была и в рижской «Даугаве», а теперь текст издан уже несколькими отдельными изданиями. Гораздо больше интереса вызывают несколько статей В. Вересаева, извлеченных со страниц периодики 1917 г. Наш «тихий классик», который особо выделялся советским литературоведением за политическую благонадежность и лояльность, в этой публикации открывается как рассудительный и самостоятельный публицист.

Литературно-критический раздел в «Ясной Поляне» постепенно сходит на нет. На три последних номера — всего одна статья С. Левченко «Дым, туман. Струна звенит в тумане...». С. Левченко терпеливо и благожелательно анализирует сборники стихотворений, изданные за счет авторов. Разбор этих изданий приводит к грустному выводу, что за свой счет издаются главным образом графоманы. Исключение С. Левченко делает лишь для поэта и профессионального художника А. Карташева.

Вл. Кукушкин

«ЗОЛОТОЙ ВЕК». Пора общественных организаций, кажется, миновала, когда вдруг новый рупор обещает представлять, может быть, одно из наиболее массовых объединений: Союзом Графоманов выпущен первый номер журнала «Золотой век». По-деловому, без мадригальных блесков президент СГ сообщает об основной задаче журнала — внутреннее раскрепощение человека, раскрытие его творческой сущности. Народность и массовость движения подтверждены именами адресатов: дед Антон из Екатеринбурга, балашкинский поэт Александр Хлыстов, экзотические Эльза Фатальная и Леон Дэмьен... Журнал, нет слов, пестр и разнообразен и

соединен в основном чисто технически. Лоскутные «блоки текстов» —

«Русская деревня — позабытый край»
«Волшебный зонтик Олле-Лукое»
(Так у графоманов)
«Броня крепка и танки наши быстры»
«Фантасмагорика»
«Кризолом» —

астрология, реклама и виньетки не создают единого стиля, но его, впрочем, в силу специфики, у этого журнала и не может быть. Он — как уникальный сказочный пейзаж, где слева катится красное солнце, справа смотрит ясный месяц, ниже гремит гром, а в углу цветут яблоны. Здесь уместны и безвитроустные шарады, и девичьи головки, и милые безделки вроде:

Я — стрела,
и ты — стрела.
Мы летим из-за угла.

Все это (не исключено — сознательный оформительский прием) сильно роднит его со стенгазетой, увлеченно состряпанной дружными, неприязательными коллегами ради очередного между собойчика.

Журнальное дело хиреет, но графоманы, по всему, взяли длинный разбег. С одной стороны, нынешняя эстетическая демократичность дала возможность прямо объявить всегда любопытную новинку, не смущаясь именем и происхождением. С другой... Деньги, конечно. Реализоваться благородному делу поиска талантов помогли доходы акционерного общества «Союзцветметавтоматика» (где состоят ведущие участники и организаторы СГ). В рыночных условиях это значительное преимущество графоманов перед профессиональными литераторами. Скажете, они не нашли свою экологическую нишу? Или, что, наверное, удачнее в наше торговое время, базарный ряд. Как те мужички-ложечники из трагикомического повествования Олава Толстого «Стратонавт» (пожалуй, самого сильного произведения в журнале):

«Стали ряд выбирать. В суконном сукотища, в калашный не пустили; ну и то не беда, сели свой образовывать. И пошла торговля. Шелк-пошелк да славно. Товар ходкий, тем более за шелчки денег не берут, а щелкать умем — тому с малолетству обучены».

Графоманы вовсе не выдают себя за изгнанников из редакционных недр. Их детище нисколько не дышит гордыней. Оно сочетает прямоту и меланхолию, творческую непосредственность и редкое сознание собственного места и

уровня. Валерий Сенниковский в «Отречении графомана», например, пишет:

Как умею,
 Писать не хочу,
 А как хочется,
 Не умею
 И поэтому долго молчу
 И о взрыве мечтать
 Не смею.

Хорошо понимая, что «Золотой век» вполне может послужить стартовой площадкой застенчивому таланту, все же ловишь себя на том, что отголоски известных сюжетов, наличие словесных клише и даже иные фамилии воспринимаются как знаки существования «большой литературы». Тем не менее это настоящий специализированный журнал, поскольку он имеет точную ориентацию (нацелен на своего брата-графомана), благожелательный и чуткий к авторам вплоть до сохранения в напечатанных текстах неправильностей орфографии.

Существует один распространенный условный рефлекс, которому удовлетворяет «Золотой век», — невольное душевное движение, ищущее выплеска: «Да я бы в сто раз лучше смог!»

Эта фраза как сигнал о творческих потенциях нередко вырывается как у элегантного и блестящего критика, так и у начитанного слесаря.

На что редколлегия журнала с полным основанием и с товарищеской готовностью отвечает своему пишущему читателю: «Могите!»

Ю. Стоногина

ЧЕРНОВИК. Альманах. Вып. 1—5. Нью-Йорк, 1989—1991

«Чистому искусству» долго не было ходу на русской почве. Все силы поглощали «направления». Локальный взлет в 10—20-е годы казался недолгим, причем не только по эту сторону границы. Факт, что и в русском зарубежье не очень просто обстояло дело с литературой без «направлений». Алексей Ремизов и Ильязд (Илья Зданевич) были такими же белыми воронами там, как Крученых здесь. С той только разницей, что там можно было публиковаться. В 70—80-е годы появляются такие издания, как «Ковчег», «Мулета»; в 1989 г. в США выходит первый номер альманаха «Черновик». Издателем его стал поэт и историк литературы Александр Очеретянский, известный, в частности, тем, что вместе с К. Кузьминским и Дж. Янечком подготовил и выпустил сборник «Забывтый авангард» — собрание

теоретических работ 10—20-х годов. Первые два номера альманаха были составлены при участии К. Кузьминского и в сотрудничестве с В. Меломедовым, но уже следующие номера Очеретянский готовит сам, опираясь лишь на помощь своей жены Галины.

В одном из писем к автору этих строк Очеретянский так формулирует цель и задачу своего издания: «„Черновик“ — как отображение литературного процесса сегодня. Хотелось бы собрать под его обложкой самое лучшее, на мой взгляд, из того, что сегодня делается в литературе во всем ее многообразии. Многообразие — как грани многоугольника: и пьеса, и поэзия, и проза, и смешанная техника, то есть элементы литературы, не подходящие ни под одно определение любого из устоявшихся жанров. Происходит явное смешение стилей, где присутствуют если не все, то многие жанры литературы». Основываясь на этой очевидности, Очеретянский выстраивает альманах как некую пространственно-временную картину, где каждая деталь не подавляется множественностью других, а играет свою особую роль и где не делается ставки на какую-то одну вещь, которая вытиснула бы за собой остальные, но все равноправны. Современная неоклассика, неоавангард, классические авангардные произведения, такие, как, например, визуальная поэма Алексея Чичерина «Звонок к дворнику».

Визуальность — один из ведущих принципов альманаха. В нем много первоклассных графических работ, и надо сказать, что эти работы, например Лины Цейтлин, Анатолия Зверева, Василия Ситникова, смотрятся здесь совершенно иначе, нежели в каталоге или иллюстрированном журнале. На них как бы брошен ответ литературы, и судьбы самих мастеров, ушедших в недавние годы из жизни, становятся уже явлениями литературы. (Дело даже не в том, что в одном из номеров напечатано редкое по такту мемуарное эссе художницы Нины Коваленко о Звереве, а в чем-то другом, почти неуловимом — может быть, в общей тональности альманаха?)

Итак, одна грань визуальности — это собственно графика. Другая — это поэты-художники, сохраняющие в своих визуалах остатки или, вернее, отпечатки текстов, подобно тому как в пластах угля сохраняются отпечатки листьев ископаемых деревьев. Здесь бесконечное множество вариантов, которое может демонстрировать один и тот же автор. Игра ума становится основой тщательных теоретических проработок, как, например, у Ры Никоновой, неу-

томимой изобретательницы все новых и новых форм. Ее «жестовые стихи», запечатленные на снимках, отсылают одновременно и к формальным поискам Алексея Чичерина, и к приемам старинной фотографии. Сергей Сигей в своих парадоксальных коллажах и визуальных построениях, например, текста Хлебникова «Крылышка золотописьмом...», обращает нас к тому, что можно назвать праписьмом. Вообще интерес к такому типу письма, который отражает как бы сам его процесс, становление, движущемуся письму, весьма характерен для авторов «Черновика». Это проявляется не только в визуальных формах, скажем в неопрIMITиве Б. Констриктора или в перереконструкциях передвижнических полотен А. Очеретянского, но и в стихах, и в прозе, и в драме. Дело совсем не в том, что серьезное мешается со смешным, что цитаты порой не отличимы от авторского текста (это у нас обычно понимается как признаки постмодернизма). Да — мешается, да — становится, но суть в другом: в отступлении от принципа линейности в сторону волнообразности. Глобальный релятивизм и попытка его преодоления или подчинение одновременно законам тяготения и относительности. Я не говорю о том, хорошо это или плохо. Такие оценки вообще не

применимы к искусству, да и к антиискусству тоже. В похвалу Очеретянскому как редактору стоит сказать, что он в альманахе дает возможность проявиться разному отношению к слову и действительности. Многие авторы «Черновика» осознанно или неосознанно, но избегают как прямого, так и опосредованного (в обычном понимании) «описания» действительности. Это искусство конца века, с его глобальным разочарованием в самом себе прежде всего. Особенность же нынешней ситуации в том, что мы пережили не только крах декаданса, но и крах жизнестроительных теорий авангарда. Не отсюда ли то повышенное неестественное веселье и тот мрачноватый оптимизм, столь заметные в современной литературе? «Черновик» дает как бы квинтэссенцию процессов, идущих сейчас в русском искусстве. Показательна географическая панорама: авторы «Черновика» живут в Москве, Петербурге, Мюнхене, Нью-Йорке, Дортмунде, но и в Ейске, Тамбове, Коломне, Перми... Хотя конечно же дело не в географии, а в истории. И Очеретянский как историк литературы знает, что история творится каждый день и дух веет, где хочет.

Сергей Бирюков



ХРОНИКА

ФЕСТИВАЛЬ ПОЭЗИИ «ПОЭТА — 92» В САЛЕРНО

В мае этого года в итальянском городе Салерно, что недалеко от Неаполя, состоялся фестиваль современной поэзии «Поэта — 92», проводимый одноименной ассоциацией. Основанная в 1988 г., эта организация, по замыслу ее создателя Луиджи Джордано, имеет целью исследование поэтического процесса, изучение семантики нового поэтического языка и его связи с новыми средствами коммуникации и новейшими технологиями в современном обществе. Практически эту задачу предполагалось решить через организацию чтений представителей различных поэтических направлений, проведение семинаров критиков и литературоведов, через конкурс на лучшее стихотворное произведение с вручением премии «Салерно».

Фестивали 1989, 1990 и 1991 гг. доказали плодотворность этой идеи; более того, к общей концепции добавились некоторые акценты, ее углубляющие и развивающие. К примеру, если на первом фестивале в центре внимания была европейская поэзия, в частности — поэзия Италии и Германии, то в последующие годы география тем расширяется: практически постоянной становится присутствие арабской темы. Большое внимание поэтической ассоциацией уделяется развитию связи со школой — в проведении фестивалей активно участвуют преподаватели местного лицея и университета.

В этом году наряду с арабской и итальянской темой устроителями было решено провести чтения и конкурс российских поэтов. Современную отечественную поэзию представляли Олеся Николаева, Ольга Седакова, Анастасия Харитоновна, Владимир Тучков, Александр Макаров-Кротков, Андрей Чернов. К сожалению, Владимир Тучков, участник известного московского поэтического клуба «Поэзии», участвовал в фестивале заочно, — в связи с трудностями по оформлению визы он не смог приехать в Салерно. В результате премии были присуждены арабской

поэтессе Фадне Туган, греческому поэту Титосу Патрикиосу и москвичу А. Макарову-Кроткову.

Кроме поэтических чтений и семинаров в рамках мероприятия, благодаря усилиям преподавателей литературы Салернского лицея, особенно — госпожи Джулианы Сабатини, были проведены две пресс-конференции, где прозвучали сообщения проф. Л. Джордано «Новые итальянские поэты» и Е. Трофимовой «„Московское время“ и „На Таганке“ — поэтические клубы 80-х годов». Созданию особой «художественной» атмосферы способствовала и обширная музыкальная программа встречи: в исполнении Салернского симфонического оркестра звучала музыка Верди и Прокофьева, а квартет арабской музыки представил интересную программу из произведений арабских, еврейских и испанских композиторов XIV—XVI вв. Нельзя, конечно, не сказать о самом побережье Салернского залива, где морская гладь, живописные скалы, многочисленные памятники античности и средних веков сами по себе являли уместную для поэтического форума природную декорацию.

По завершении фестиваля «Поэта — 92», длившегося шесть дней, руководитель поэтической ассоциации Луиджи Джордано выразил удовлетворение его результатами и сказал, что основной темой чтений 1993 г. станут поэзия стран Восточной Европы — Чехии, Словакии, Польши, Югославии.

Елена Трофимова

РУССКИЙ П., ИЛИ АПОЛОГИЯ ОДНОЙ НАУЧНОЙ КВАЗИТРАДИЦИИ

(по поводу Шестых Тьяняновских чтений)

Индивидуальное Я потрясено столкновением... с вездесущностью анонимных механизмов власти и социального принуждения, дискредитирующих саму идею поиска объективности. На место экзистенциалистского индивидуального субъекта и структуралистского субъекта как точки пересечения речевых практик П. ставит коллективное Я (МЫ), малую группу единомышленников. Она бессильна против «демонизма власти», не способна и не пытается ее захватить, но ставит целью повсеместное изблечение и описание очагов власти, фиксацию ее стратегий.

Н. С. Автономова.

Постструктурализм. — Современная западная философия: Словарь. М., 1991. С. 243.

Состоявшиеся в начале июля в латвийских городах Резекне и Даугавпилсе Шестые Тьяняновские чтения отделены от Первых ровно десятилетием. Десять лет назад западная провинция оказалась прибежищем для круга московских, питерских и рижских филологов и историков культуры. Несмотря на формальную мотивированность, адрес Чтений звучал многосмысленно: здесь, во-первых, читалась общекультурная мифология советской Прибалтики — «внутренней заграницы», спаситель-

ной окраины («Если выпало в Империи родиться, // лучше жить в глухой провинции у моря»), а кроме того, значимо проступала географическая со- и противопоставленность тартускому гуманитарному доксу: параллельность и преемственность, но нетождественность. На Тыняновских чтениях действительно конституировало себя новое научное поколение, но, что особенно, кажется, важно для понимания замысла Чтений, — это были люди иной, новой *биографической культуры* (нарастающая экспликация этих самоощущений — в предисловиях М. О. Чудаковой к «Тыняновским сборникам»). Тыняновские чтения становились для группы основных участников не просто научной, но научно-биографической коллизией, а это предопределило во многом и организационные формы, и атмосферу, и многие существенные черты научной идеологии. Так, например, в отличие от тартуского университетского аскетизма не случайно и значимо было здесь присутствие людей, живую представлявших «культурную традицию», вообще — писательское присутствие. Объект и субъект историко-культурного знания находились в рамках этой научно-идеологической тенденции (не всеобщей, но влиятельной на Чтениях) принципиально на одной оси; в некотором смысле «история культуры» мыслится как «местность», простирающаяся между объектом и субъектом знания.

Личность и наследие Тынянова также, с одной стороны, являлись вполне академическим «предметом», но, с другой, — все же отчасти *знаменем*, причем само по себе такое совпадение академического и общественного ощущалось как содержательное. Концепция, предопределившая структуру Чтений и «Сборников» и сложившаяся, видимо, еще в период подготовки знаменитого и образцового издания ПИЛК, предполагала, что изучение в широком историко-культурном контексте тыняновского наследия даст повод и ракурс для исследований культуры первых десятилетий XX в., спектр научных интересов ученого определит «топографию» девятнадцативечных шпудий и специальных теорий (кино, стиховедение) и, наконец, недевальвированное теоретическое наследие ученого станет трамплином для развития современной гуманитарной и литературоведческой мысли. В этой последней посылке также, пожалуй, можно усмотреть подспудную коллизию в отношениях с московско-тартуской школой. Во всяком случае, несамоочевидность и даже отчасти организаторская искусственность подобных ожиданий обнаружил себя — на мой совершенно субъективный взгляд — в некоторой общей методологической и теоретической вялости Тыняновских чтений. Я имею в виду прежде всего то, что «тыняновский текст» и тыняновская научная парадигма не стали отправной точкой формирования нового «общего языка», что в свою очередь заметно сузило возможности самоописания (оно было вытеснено в основном в паранаучный публицистический дискурс). Думаю, такие надежды все же имели место, однако их неосуществленность стала характерной чертой облика Чтений как научного явления. Действительно, если просмотреть семь вышедших в свет сборников, представляющих материалы Чтений, то заметно (особенно в первых четырех книжках), что единство сложившейся научной традиции (или квазитрадиции, если угодно) репрезентировано не столько общностью методологических или, скажем осторожнее, аналитических задач, сколько традиционностью круга участников и очень устойчивой номенклатурой тем. Именно этот стабильный тематический репертуар ассоциируется прежде всего с Тыняновскими чтениями, задает их узнаваемый «портрет» в отечественной филологии 80-х годов. При этом характерно, с другой стороны, что на самих Чтениях очень ценится именно тонкий поворот темы, ее развитие, «трюк темы», который воспринимается как прямое обращение к аудитории и вызывает живую и непосредственную реакцию. Внутри темы должен быть вскрыт некий парадокс, некое *конкретное* значение, в

результате — доклад не «закрывает», а, наоборот, «открывает» тему. Эту черту приверженности теме можно, вероятно, было бы определить как *теоретическую редукцию* «тыняновского поколения».

Другая заметная черта: задуманные и начавшиеся еще в весьма сумрачные годы, почти явно противопоставлявшие себя официальным научным структурам, Чтения тяготели к определенной герметичности, становясь чем-то вроде полузакрытого научного клуба. Вот как описывает это М. О. Чудакова (курсив М. О., разрядка наша.— К. Р.): «Отбор (персональный) участников Чтений осуществлялся не по принадлежности к одной определенной научной традиции, а по принадлежности к научной традиции» (Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: «Зинатне». 1990. С. 7). Это ощущение «носителей традиции» придавало Чтениям, в их классическую эпоху, облик почти что «научного ордена», и подобные смыслы вполне сознательно, видимо, вводились в мифологию и научно-общественную репутацию Тыняновских чтений. В то же время культивировавшиеся таким образом персональность и своеобразный биографизм «научной проблемы» становились важнейшей чертой сложившегося «научного гнезда». За очевидной социальной поэтикой здесь можно рассмотреть так же устремленность к новому, неметафизическому пониманию «пространства» науки.

Во всяком случае Тыняновские чтения стали одним из наиболее выраженных и несомненных, в смысле своей научной ценности, филологических локусов 80-х годов, сформировавшихся в период нарастающего декаданса эпохи и, как казалось, слишком тесно с ним связанным. Поэтому уже прошлые Пятые чтения, на которых мне впервые довелось быть, проходили под знаком довлеющего исторического императива: кризис эпохи ощущался и как кризис сформировавшихся в противостоянии ей Чтений, а противопоставление «научного» и «вненаучного» оказывалось в некотором смысле снятым. При этом самоотверженная попытка некоторых участников (М. О. Чудакова, Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин) поставить некую *общую научную проблему*, попытка форсировать смену научной парадигмы и обратить аудиторию к непосредственному поиску нового общего языка выглядела, пожалуй, отчасти умозрительной и вызвала иногда довольно острую полемическую реакцию. Наэлектризованность атмосферы прошлых Чтений и была, пожалуй, главной интригой нынешних, Шестых, которым было приуготовано развернуть сюжет.

Шестые чтения проходили при новых и странных обстоятельствах отсутствия Империи и сложившегося в ее недрах «пространства сопротивляющейся мысли». Мотив путешествия за границу всячески обрывался в рижском поезде, по дороге на Чтения: будут ли ходить пограничники? нужны ли визы? Как это постоянно мы теперь имеем случаи наблюдать, административные преобразования выглядят по преимуществу сначала комически — игрой и переодеванием. Другая любопытная деталь: в независимой Латвии вдруг сразу стало очевидно, что мы находимся именно в Латгалии с ее внутрилатвийской культурной обособленностью; место приобрело, таким образом, новый смысл, как показалось — исторически более адекватный. Здесь, видимо, обнаруживает себя то, что наше культурное пространство остается имперским, оно имперское по происхождению и природе (что следует, конечно, отличать от политической Империи), поэтому эффекты диффузии, возникающие на его границах, всегда будут отсылать нас к самому его существу, ощущаться как особенно *культурные*.

Ритуалы и общая атмосфера не претерпели, естественно, по сравнению с предыдущими Чтениями каких-то кардинальных изменений. Но тем яснее было ощущение иссякнувшей эпохи — воздух был, в сущности, иным. Темы, пронизывавшие разговоры и обсуждения два года назад, теперь просто не имели продолжения: как будто тянули и тянули нитку — и вдруг клубок исчез, а нитка кончилась. Кроме того, Шестые

чтения заранее были объявлены как международные, что естественно и почти обязательно, так как проходили они на территории другого государства. Приятно, однако, что идея эта и на самом деле была реализована, а не осталась анекдотическим признаком «новых времен». Впрочем, к сожалению, собственно западная славистика была представлена на самих Чтениях не столь разнообразно и широко, как в вышедших «Тезисах докладов и материалах для обсуждения» (Рига; М., 1992). Но особое ощущение размытости границ, предопределившее во многом общую атмосферу, создавало присутствие весьма солидной группы русских филологов, живущих или работающих теперь не в России. Русская американская славистика представлена была, например, хорошо известными и даже популярными ныне именами Бориса Михайловича Гаспарова и Александра Константиновича Жолковского. Причем оба они не только не могли раньше, естественно, присутствовать здесь, но даже никогда и не принадлежали к тому ареалу русской филологии, который ассоциируется с Тыняновскими чтениями.

Доклад Б. М. Гаспарова «Фуруристические истоки фонологической теории Р. О. Якобсона», с одной стороны, был погружен в актуальный контекст современной западной славистики, с другой — отсылал к кругу тем, традиционных для московско-таргуской семиотики, что делало его особенно «профессорским». А. К. Жолковский посвятил свой доклад проблеме гоголевского сказа, то есть теме также вполне формалистской по своим источникам. Однако речь здесь шла скорее о семантическом измерении сказа, так сказать, о неких спекулятивных возможностях «сказовой личности» (пересказ докладов, даже самый приближенный, дело не всегда простое, поэтому заранее прошу у авторов прощения за возможное недопонимание и неточности). Доклад был построен на очень современном и активно разрабатываемом ныне приеме «опрокидывания» авторской интенции: докладчик имел в виду обратить наше внимание от метафизики «образа автора» с его форсированной идеологичностью к единственной текстовой реальности автора — сказу. Вместе с тем возникший в докладе оттенок «игры с текстом» (может быть, в силу того, что деструктивное чтение Гоголя имеет, в сущности, глубокие корни, до некоторой степени навязано нам самим текстом) вызвал определенное сопротивление аудитории и спровоцировал в конце концов забавную и совершенно неконвенциональную дискуссию об у м е Гоголя. Однако имплицитный докладом методологический вопрос и заданный им тон некоторой неконформности по отношению к академической традиции имели весьма определенное влияние на развитие общего сюжета Чтений.

Вообще замечательно и характерно, что если на прошлых Чтениях довольно явственно звучала тема методологического кризиса, а иногда — декларативного отказа от обсуждения любых теоретических проблем, то на этот раз именно вопросы подходов и методик «всплывали» в обсуждении и подхватывались охотно и, я бы сказал, легко, с какой-то готовностью к движению, нескованностью, а многие «краеугольные» постулаты и табу как бы лишались своего актуального смысла, оказывались «отложенными». Разве не выразителен сам по себе эпизод, когда Б. М. Гаспаров, возражая на Тыняновских чтениях (!) А. К. Жолковскому, апеллирует к критике формализма, развернутой В. Н. Волошиновым (!), и н а п о м и н а е т , что нельзя игнорировать содержательное (интенциональное?) измерение текста. Последовавшая на это «улыбающаяся» реплика Г. А. Левинтона: «Тогда за что боролись, если нельзя игнорировать?!» — была, конечно, не призывом к «чистоте метода», а именно указанием на этот удивительный и характерный ренессанс «школьной» дискуссии.

За исключением некоторых собственно теоретических докладов, которые как раз строились на реинтерпретации основных понятий жанровых теорий тыняновской эпохи (С. И. Гиндин, А. П. Чудаков), в основном

методологическая тема развивалась в жанре реплик, маргиналий и, как уже было отмечено на примере А. К. Жолковского, очевидных методологических подтекстов вполне предметных сообщений. К последнему роду относился, несомненно, и доклад Георгия Ахилловича Левинтона, представляющийся мне, может быть, наиболее ярким событием Четний. Это было как бы рассуждение вслух, посвященное «жанровому пространству» фольклорной прозы (в продолжение «жанровой») темы теоретических докладов). Последовательно и мягко снимая классические дефинитивные жанровые противопоставления, Левинтон вводил слушателей в то, что на наших глазах действительно обнаруживало свою природу как пространственную. Докладчику удалось почти осязаемо продемонстрировать нам некий *новый объект*: прозаические жанры фольклора предстали здесь не как археологический предмет, но как особая органическая сфера текстов, инспирированная внутренними задачами языковой практики, «произрастающая» в ней. За подчеркнутой «простотой» рассуждений заметно было целенаправленное методологическое усилие (деструктивное по отношению к исследовательской традиции, но намеренно не «задевающее», не препарирующее самих текстов), что особенно примечательно в контексте раздраженных в отношении всяческой «теории» реплик Г. А. Левинтона на Пятых чтениях.

Тема «подходов и методик» не была этим исчерпана, но просачивалась дальше и дальше. Скажем, доклад М. О. Чудаковой являлся опытом неких пролегоменов к изучению советского периода как историко-литературной эпохи. Было продемонстрировано (если я верно понял), что коллизия «автор — власть — текст», являясь практически универсальной, может задавать координаты для описания литературной эпохи, ее динамики и векторов эволюции. Таким образом, здесь предлагались некие подходы, которые позволят «открыть» эпоху как объект научного исторического знания и зададут параметры дальнейших систематических исследований (этот методологический пафос можно было бы, кажется, определить как *форсирование исторической перспективы*). А в заключительных прениях А. Л. Осповат формулировал «вопрос истории» очевидно иным образом. Идеологию такого подхода следовало бы, наверное, обозначить словами «история всегда неочевидна». То есть усилия историка должны быть обращены не столько к *системности* факта, сколько направлены на «преодоление» источника, его деконструкцию, если угодно. Открываемая ученым (приоткрываемая) преждебывшая реальность весьма определенно противопоставлена тем свидетельствам, которые она о себе оставляла; подлинным же предметом исторического знания является как раз то, чего заведомо не может быть в источнике.

Кстати, тема «исторического незнания» как некой актуальной научной реальности неожиданно получила живое и даже наглядное продолжение в изящном сообщении Ю. Г. Цивьяна «Он или не он?». Речь шла о том, что, как известно из биографии В. В. Набокова, писатель снимался однажды в массовке фильма, название которого ему, кажется, так и осталось неизвестно. Неизвестно, естественно, также, вошла ли вообще эта сцена в фильм, вышел ли он сам на экран и т. д. После некоторых пояснений относительно того, как в принципе снимались массовки в то время, докладчик предложил несколько слайдов из фильма, в котором теоретически Набоков мог бы сниматься и в котором мелькнуло в одной сцене похожее лицо. Раздав слушателям копии фотографий Набокова, Ю. Г. Цивьян предложил слушателям вместе решить вопрос: он это все-таки или не он?

Эта красивая неакадемическая вольность очень показательна, на мой взгляд, для той атмосферы, которая складывалась на Шестых чтениях. Ощущение открытого вопроса, неоконченности и многовариантности возможного движения в едином научном поле было, не знаю, насколько

ко субъективным, но весьма отчетливым и вдохновляющим. Может быть, самым главным.

Характерно, что, в отличие от предыдущих, имевших однозначную композиционную ось, нынешние Чтения не поддаются стройному сюжетному пересказу, почему я и не буду даже пытаться сказать обо всех значительных докладах (назову лишь некоторые из неупомянутых, особенно интересные для меня: «Об одном пушкиноведческом опыте В. О. Нилленера» К. Ю. Постоутенко, «Фаддей Булгарин и III Отделение в 1826—1831 гг.» А. И. Рейтблата, «Тютчев и заграничная служба III Отделения» А. Л. Осповата, «„Преступление и наказание“ и Новый Завет» Г. Г. Амелина, «Любовь к андрогину: Блок — Ахматова — Гумилев» С. Л. Козлова).

Уже само заметное расширение круга участников на Чтениях намекало, пожалуй, на определенную «смену вех». Кроме того, атмосфера открытости и многовариантности задавалась отчасти и самой новой географией участников (или точнее было бы сказать — биографией?). Если раньше Чтения являлись в некотором роде выездной сессией московско-питерской в основном литературоведческой тусовки, то на этот раз съехались люди, работающие по преимуществу по рознь, и в этом смысле нынешние Тынъяновские чтения оказались совершенно ненормально *встречей*. (Так, доклад Романа Давыдовича Тименчика, одного из непременных участников Тынъяновских чтений, а ныне также профессора Иерусалимского университета, назывался «Еврейская тема в русской поэзии», и это совпадение, прочитанное как безусловно значимое, предопределило особую атмосферу дискуссии вокруг него.) Но при всей очевидной, почти декларативной разнонаправленности интересов и научных модусов, при всей разведенности по своим нишам и докусам большинства докладчиков в атмосфере Чтений — что, собственно, и представляется существенным — оставалось достаточно проницаемое, достаточно возможностей для понимания и памяти об общем языке, чтобы почувствовать целостность и единство научного поля и определенность научной эпохи, ее относительную выраженность. Традиции филологического кружка, традиции научной школы и, наконец, даже «научного ордена», видимо, на какое-то время отступили, — и в этом, по всей вероятности, и проявлялся *der Zeitgeist*, — оставив открытое пространство для иных, более пластичных моделей научного общения и научной жизни, возможность и ненасильственность которых подтверждена была нынешними Тынъяновскими чтениями. Таковы, собственно, оптимистические летние впечатления, которые в свою очередь обратили мысли к истории Тынъяновских чтений, или — более точное слово опять — *биографии*.

К. Рогов

НУ, ПОГОДИ!

III конференция по проблемам современной российской культуры

С 15 по 19 июня в Москве, в редакции журнала «Огонек», прошла конференция на тему «Русская культура и субкультуры на рубеже 80—90 гг.», организованная Американским советом содействия — познавательным обществом в области славистики и исследовательским советом по общественным наукам. Это уже третья конференция по проблемам современной, сначала советской, а потом российской культуры, которую провела сформированная этими двумя советами рабочая группа, куда с американской стороны вошли Н. Конди, Вл. Падунов, И. Брудный, Е. Гошило, К. Кларк, Г. Фрейдин, а с российской — Л. Аннинский, Г. Белая, Л. Скворцова и М. Ямпольский. Первая состоялась в 1990 г. в

Институте мировой литературы в Москве, а вторая в 1991 г. в университете Беркли в Калифорнии.

Для западных славистов-филологов, в отличие от социологов, политологов и историков, занятия периодом, выходящим за пределы золотисто-серебряного века русской литературы от Пушкина до Набокова, представляют собой известную экзотику. Поэтому два года назад, убедив американскую академическую номенклатуру, что советское культурное сегодня — это дело стоящее, зарубежные члены рабочей группы прибыли сюда с тем же оптимистическим пафосом и принялись убеждать московских коллег, в ту пору особенно преисполненных мазохистского утара. Дело вроде бы пошло, во всяком случае в ходе последней конференции привычные возгласы типа: «Ну какая у нас здесь, сейчас культура?! Грех один...» — раздавались, кажется, только из уст не посещавшего предыдущих сессий Владимира Новикова. Вообще мероприятие было непривычным во многих отношениях: оно было на редкость толково организовано редакцией «Огонька» (и в первую очередь Н. Ажгихиной), оно вызвало живой общественный интерес (каждый следующий день народу приходило больше, чем в предыдущий), и, наконец, сами доклады вызвали живую и заинтересованную дискуссию.

Тема конференции: «Русская культура и субкультуры...», предложенная российскими участниками, сама может служить любопытным свидетельством происходящих процессов: наша культурная жизнь уже фактурирована настолько, чтобы не воспринимать ее как монолит, но еще недостаточно, чтобы вовсе отказаться от представления о высокой культуре, существующей в качестве объединяющей всех нормы.

Оно преодолевалось в ходе совместного обсуждения. Григорий Фрейдлин истолковывал семиотическое поле собственной бороды, Катерина Кларк говорила о проблеме прозрачности границ в культурном пространстве, Лев Аннинский ламентировал над будущим русской интеллигенции, Елена Гошило и Андрей Зорин возбужденно анализировали соответственно порнуху и чернуху. Говорили о шаманистских элементах в творчестве современных художников, социальной концепции мироздания в сериалах о «Коте Леопольде» и «Ну, погоди», частном телевидении, переходе культурнообразующей функции от фаллоса к анусу и множестве других столь же занимательных предметов. Кажется, только Нэнси Конди и Владимир Падунов еще попытались дать целостную панораму современной культуры в ее центростремительном порыве. Они назвали свою совместную статью «Проигранный рай», отчетливо продемонстрировав свое отношение к интеллигентскому мифу о культуре как абсолютной ценности. Каламбур «Pair-a-dice-lost», служащий названием английской версии их статьи, выглядит, кажется, еще более выразительно.

Особую прелесть разговору придал заключительный день конференции, полностью посвященный феминистской проблематике. Выступавшие феминистки держались наступательно и свободно, и на фоне их уверенности нервные возражения некоторых еще не осознавших своей роли сексистов выглядели особенно жалко. По доброй отечественной привычке начинать всякое дело Пушкиным Александр Сергеевич был в ходе слушаний объявлен первым русским феминистом. Впрочем, расположение друг к другу собравшихся было столь велико, что им удалось не подражать даже из-за Пушкина. Таким образом, конференция внесла свой вклад в дело укрепления взаимопонимания не только между народами и культурами, но и между полами. А это, как ни крути, достижение не рядовое.

Диана Початая

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
И БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

DE VISU

- Публикации и републикации неизвестных и забытых текстов русской литературы 1890-1930-х гг.
- Статьи и исследования, посвященные литературе этого периода.
- Книжные обзоры.
- Рецензии.
- Ретроспективная библиография (указатели содержания журналов, тематическая библиография, Personalia и др.)
- Текущая библиография (аннотированные тематические указатели книг, публикаций в журналах и газетах, посвященных русской литературе 1890-1930-х гг.)
- Хроника научной жизни.

В нулевом номере:

Илья Эренбург. Публицистика времен гражданской войны. История ареста и несостоявшейся высылки Евгения Замятина в 1922 г. Материалы следственного дела "обэриутов". Статьи: А.Е.Парнис "Вяч.Иванов и Хлебников", Н.А.Богомолов "Оккультные мотивы в творчестве Гумилева", К.М.Поливанов "Марина Цветаева в романе Бориса Пастернака "Доктор Живаго"". А.Т.Никитаев "Ничевоки: материалы к истории и библиографии".

В ближайших номерах

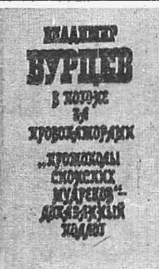
Впервые публикуемые тексты Л.Добычина, К.Вагинова, Б.Садовского, В.Шкловского, Б.Эйхенбаума. Статьи о творчестве В.Ходасевича, В.Набокова, А.Крученых. Библиография группы "Серрапионовы братья" и др.

Телефоны редакции: 1667527, 3352884

ДЛЯ БИБЛИОТЕК И ОРГАНИЗАЦИЙ

Издательство «Наследие» Института Мировой Литературы Российской Академии Наук принимает заказы на первый том новой серии «Н. В. Гоголь: Исследования и материалы» — международные сборники статей и публикаций, основанные на работе по подготовке академического собрания сочинений Н. В. Гоголя и проводимых Институтым симпозиумов и конференций. Первый том сдан в производство, последующие тома находятся в подготовке.

Заявки на получение высылать по адресу:
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а,
«Наследие».



МОСКОВСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ExLibris» СП «СЛОВО»

Выпускает книги для российской интеллигенции, для всех, кто не утратил вкуса к настоящей литературе.

Издательство выпускает русскую и зарубежную прозу XX века, историческую и религиозную литературу, англоязычный детектив, учебную и справочную литературу.

Приобретая книги СП «СЛОВО», Вы соберете уникальную коллекцию прозы эмигрантов «третьей волны»: уже изданы книги В. Некрасова, Ф. Горенштейна, А. Гладиллина, А. Амальрика, П. Вайля и А. Гениса, Б. Хазанова, С. Довлатова, З. Зиника, Ф. Канделя, Ф. Незнанского, Л. Копелева.

Книги издательства можно приобрести в московских магазинах:

№ 22 «Высшая школа» Кутузовский проспект, 24

№ 46 «Дом педагогической книги» Пушкинская, 7/5

№ 58 ул. Остоженка, 3/14

№ 100 «Москва» Тверская, 8

№ 115 «Дом технической книги» Ленинский проспект, 40

№ 120 «Книжный мир» Мясницкая, 6

№ 64 «Прогресс» Зубовский бульвар, 17

№ 200 «Московский дом книги» пр. Калинина, 26

По вопросам наложенного платежа
обращайтесь по телефону:
(095) 202-90-94

Звоните и приходите на Остоженку, 41

ТЕЛЕФОН ОТДЕЛА РЕАЛИЗАЦИИ:

(095) 246-11-17



НАСТОЛЬНЫЕ РЕДАКЦИОННО- ИЗДАТЕЛЬСКИЕ СИСТЕМЫ

*Аппаратно-программные комплексы для
издательской деятельности, рекламы,
графического дизайна*

*Обучение работе и гарантийное обслуживание
всей поставляемой техники*



*Новейшие версии программ
математического обеспечения для
верстки, работы с изображением,
цветом, графикой*

Богатейшая библиотека шрифтов

*Компьютеры, мониторы, сканеры,
лазерные принтеры,
фотонаборные автоматы*

Нашу технику выбирают профессионалы

*Лучшие настольные
редакционно-издательские системы
на базе оборудования ведущих фирм*

STEEPLER
Publisher

101000 Москва, Бобров пер., 4
Тел.: 921-2381; 928-4323
Факс: 921-0996

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

теория и история литературы,
критика и библиография

ISSN 0869—6365

Художник
Н. Г. Пескова
Технический редактор
В. А. Авдеева
Корректор
Л. Н. Морозова
ТОО «Новое литературное
обозрение»
129626, Москва,
а/я 55

Сдано в набор 25.08.92
Подписано в печать 30.11.92
Формат 70×100 1/16
Бумага офсетная
Гарнитура «ТаймсЕТ»
Печать офсетная
Усл. печ. л. 29,9
Уч.-изд. л. 25
Тираж 5 000
МЦНТИ. Заказ 86.

