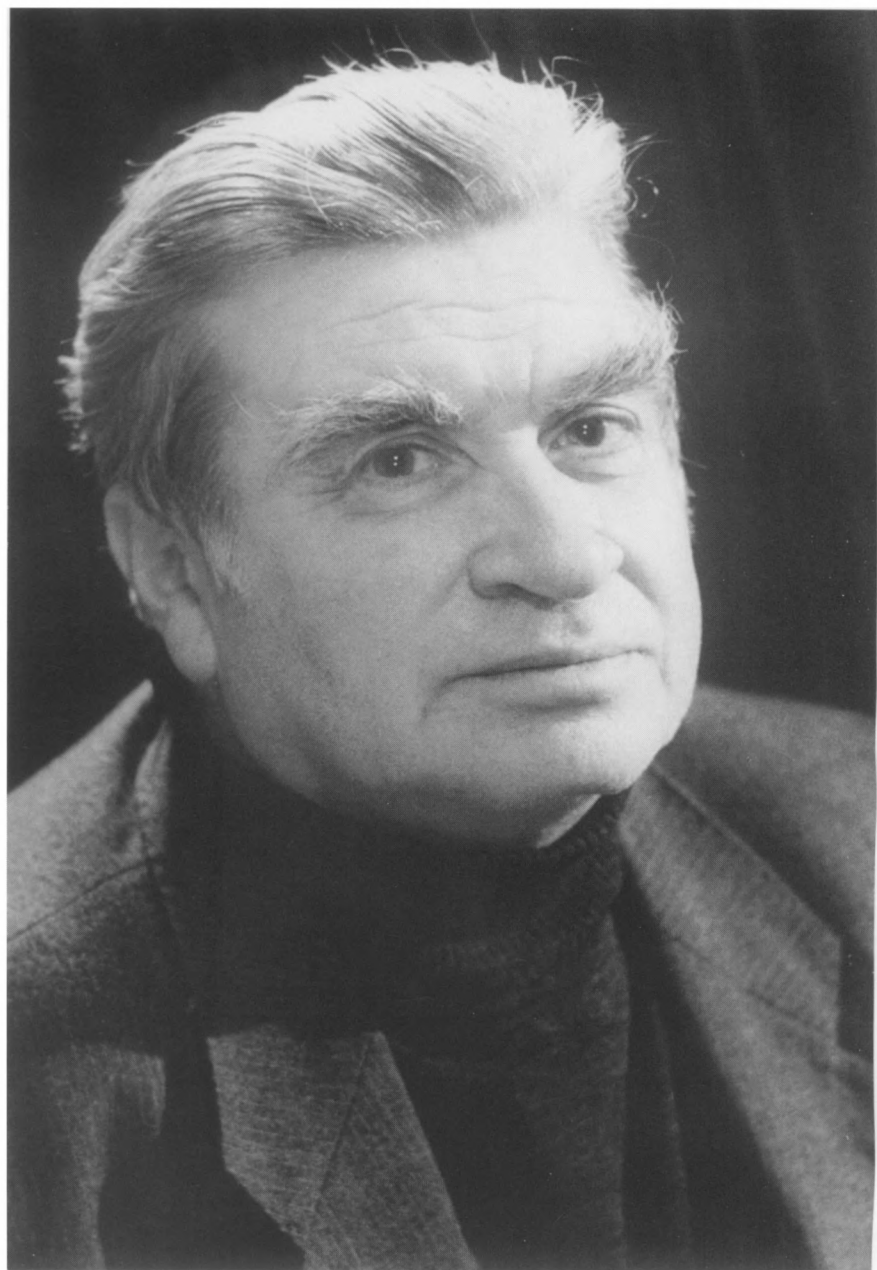


РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА
В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XIX — НАЧАЛА
XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ
СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

В честь В.А. Келдыша

Исследования и публикации

Составители О.А. Лекманов, В.В.Полонский

Под общей редакцией В.В.Полонского

Москва
ИМЛИ РАН
2008

Рецензенты:

доктор филологических наук С.И.Кормилов,
доктор филологических наук А.А.Кобринский

Сборник посвящен Всеволоду Александровичу Келдышу, замечательному исследователю русской литературы конца XIX — начала XX в., отметившему свой 75-летний юбилей. В книгу вошли работы российских и иностранных филологов по разным аспектам истории и поэтики отечественной словесности «серебряного века», публикации архивных документов, вышедших из-под пера Л.Н. Толстого, З.Н. Гиппиус, И.И. Коневского, Н.Н. Никандрова, а также несколько материалов о тех фактах культуры, что обрамляют «эпоху рубежа» и вскрывают ее глубинную связь с предшествующей традицией и реалиями пореволюционных лет.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

ОТ КОЛЛЕГ – В.А. КЕЛДЫШУ 7

Вадим Скуратовский

ВСЕВОЛОДУ АЛЕКСАНДРОВИЧУ – БЛАГОДАРНОСТЬ . 10

ИССЛЕДОВАНИЯ

С.Н. Доценко

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА:

Ф. ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. РЕМИЗОВА 16

Л.А. Колобаева

В СПОРЕ С Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ: КАТЕГОРИИ

ЗЛА, СОВЕСТИ, «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА 29

О.А. Богданова

«ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО» В ПРОЗЕ

Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.М. ГОРЬКОГО 37

А.М. Ранчин

ИЗ ОПЫТОВ КОММЕНТИРОВАНИЯ

ПРОЗЫ Л.Н. ТОЛСТОГО 66

В.Б. Катаев

«ДАЮ ЗРИТЕЛЮ ПО МОРДЕ...»: О ПРИРОДЕ

ЧЕХОВСКИХ РАЗВЯЗОК 80

Д.М. Магомедова

ЧЕХОВСКИЙ ПОДТЕКСТ В СТАТЬЕ А. БЛОКА

«ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ» 91

<i>А.Г. Гачева</i>	
«ТРИ РАЗГОВОРА» В.С. СОЛОВЬЕВА (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)	97
<i>В.В. Полонский</i>	
О ПРЕДЫСТОРИИ ЗАКРЫТИЯ ПЕТЕРБУРГСКИХ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ СОБРАНИЙ 1901–1903 ГОДОВ	137
<i>Лена Силард</i>	
НЕСКОЛЬКО ПРИМЕЧАНИЙ К КУЛЬТУРОЛОГИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО	147
<i>Е.В. Глухова</i>	
«ЗАПИСКИ ЧУДАКА» АНДРЕЯ БЕЛОГО КАК ОПЫТ «ДУХОВНОЙ БИОГРАФИИ»	162
<i>О.В. Шалыгина</i>	
«ФЛОТИЛИЯ СОЛНЕЧНЫХ БРОНЕНОСЦЕВ» (О ТЕМАТИЧЕСКОМ ПРИНЦИПЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ У АНДРЕЯ БЕЛОГО)	180
<i>И.С. Приходько</i>	
ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И АЛЕКСАНДР БЛОК: «КНИГА СУДЕБ» и «ПЕСНЯ СУДЬБЫ»	196
<i>М.В. Козьменко</i>	
ПСИХОХРОНИКА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА: РАННИЕ ДНЕВНИКИ КАК ПРОТОФОРМЫ ПОЭТИКИ ПИСАТЕЛЯ	204
<i>Рита Джулиани</i>	
Л.Н. АНДРЕЕВ МЕЖДУ БЕЛЛЕТРИСТИКОЙ И ЭТНОГРАФИЕЙ (ПО ПОВОДУ РАССКАЗА «РОГОНОСЦЫ»)	219

- Н.Д. Тамарченко*
ПРАВДА ГЕРОЯ И КРИЗИС ЕГО МИРА В ПОВЕСТЯХ
Л. АНДРЕЕВА, Ф. СОЛОГУБА И А. РЕМИЗОВА 228
- А.М. Грачева*
РОМАННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ А. РЕМИЗОВА
1930-Х ГОДОВ И «ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО
ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ» М. СЕРВАНТЕСА 245
- Хенрик Баран*
К ПРОЧТЕНИЮ ВТОРОГО «ПАРУСА»
«ДЕТЕЙ ВЫДРЫ» ХЛЕБНИКОВА 255
- А.Е. Парнис*
ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К В. ХЛЕБНИКОВУ:
К ИСТОРИИ ОДНОГО КОНФЛИКТА 270
- О.А. Лекманов*
ИЗ КОММЕНТАРИЯ К РАССАЗУ И.А. БУНИНА
«ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» 292
- М.В. Михайлова*
«КРЫМ СЧИТАЮ СВОЕЙ ВТОРОЙ РОДИНОЙ...»
(КРЫМ В ТВОРЧЕСТВЕ И СУДЬБЕ
Н.Н. НИКАНДРОВА) 305
- А.А. Завельский, Д.А. Завельская*
«НАШИ НА ДУНАЕ» В.Г. КОРОЛЕНКО:
ПАРАДОКСЫ ЖАНРА 313
- В.Е. Хализев*
ЖАНРОВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ ФОРМАЛИСТОВ
И М.М. БАХТИНА 330
- Р.М. Янгиров*
ПАРИЖСКИЙ СПОР ОБ «ИВАНЕ»
И О «РУССКОЙ СЛЯКОТИ»: СОВЕТСКИЙ
КИНЕМАТОГРАФ В ВОСПРИЯТИИ ЛИТЕРАТОРОВ
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В 1920-Е – 1940-Е ГОДЫ 341

ПУБЛИКАЦИИ

- ДВА ПИСЬМА Л.Н. ТОЛСТОГО
К ЭЙЛЬМЕРУ МООДУ <1897 Г.> 372
Вступительная заметка и публикация Р. Дэвиса и М. Холмана
- ПИСЬМО Н.Н. НИКАНДРОВА
К Л.Н. ТОЛСТОМУ <19 ЯНВАРЯ 1898 Г.> 376
Публикация и послесловие М.В. Михайловой
- З.Н. Гиппиус
ДНЕВНИК <ДЕКАБРЬ 1916 – ЯНВАРЬ 1917> 383
Публикация, послесловие и комментарии Е.В. Глухой
- И.И. Коневской
БАЛЛАДЫ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО 394
Публикация и примечания Н.В. Розман
- М.А. Осоргин
УЛЫБКА МОННЫ-ЛИЗЫ 400
Вступительная заметка и публикация Л.В. Поликовской
- В ОРБИТЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА.
(ПО ВОСПОМИНАНИЯМ Р.Л. СЕГАЛ) 406
А.Ю. Сергеева-Клятис

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

ОТ КОЛЛЕГ — В.А. КЕЛДЫШУ

Сборник научных статей и публикаций «Русская литература конца XIX — начала XX вв. в зеркале современной науки» — скромная дань глубочайшего уважения исследователей «серебряного века» Всеволоду Александровичу Келдышу, замечательному ученому, доктору наук, филологу высокой культуры, человеку, который на протяжении десятилетий, когда способность жертвовать научной совестью во имя видимого успеха считалась едва ли не добродетелью, неизменно сочетал трезвость аналитического взгляда с верностью простому кодексу человеческой порядочности.

В этом сборнике приняли участие сотрудники родного Всеволоду Александровичу Института мировой литературы РАН, исследователи русской словесности «серебряного века» из ведущих московских, петербургских и зарубежных научных центров. Кто-то из них встретил в лице В.А. Келдыша прежде всего вдумчивого наставника и внимательного учителя, кто-то — коллегу по филологическому цеху, работа бок о бок с которым, даже если она подразумевает погружение в рутину документа и историко-литературной эмпирии, непременно преподает творчески плодотворный урок — высокой ответственности за каждое написанное слово и научной взыскательности, сопряженной с добродушной снисходительностью к другим, но никогда — к себе самому.

Всеволод Александрович Келдыш — представитель той породы ученых, которые своим присутствием среди нас свидетельствуют: этос высокого служения отечественной культуре все-таки в состоянии выжить в ситуации девальвации интеллектуальных ценностей, когда бисер псевдомудрствующих писаний тщится заслонить собой истинную, ответственную науку о русском слове.

Представители литературоведческого сообщества ценят труды В.А. Келдыша за сочетание историографической скрупулезности с концептуальной новизной. Книга ученого «Русский реализм начала XX века» (М., 1975), написанная не в самые простые времена, — остается и сегодня классичной и актуальной одновременно, а посему поминается в любом серьезном (и отечественном, и зарубежном) исследовании этой эпохи. Каждая из статей Всеволода Александровича

о «серебряном веке» — плод медленного чтения, герменевтического проникновения в текст, каждая из них аккумулирует в себе смыслы и концепты, реально воздействующие на движение нашей науки.

Свой филологический путь В.А. Келдыш начинал студентом — а затем аспирантом — Московского педагогического института им. В.П. Потемкина. Не будет преувеличением сказать, что тогда — на рубеже 1940-1950-х — историко-литературная кафедра этого вуза была лучшей в Москве. Здесь преподавали С.М. Бонди, Л.П. Гроссман, Е.Б. Тагер (под его научным руководством работал аспирант В.А. Келдыш), спецкурсы читали приезжавшие из Ленинграда Г.А. Гуковский и Б.В. Томашевский. Опыт таких «университетов» вполне закономерно привел талантливого молодого филолога в академическую науку. С 1958 года вся исследовательская деятельность В.А. Келдыша связана с Институтом мировой литературы РАН. На протяжении многих лет Всеволод Александрович трудился в секторе по изучению творчества А.М. Горького (впоследствии переименованного в сектор «А.М. Горький и русская литература конца XIX — начала XX вв.»), который возглавляли такие сложные и крупные фигуры, как Б.В. Михайловский и Б.А. Бялик.

В 1988 году на волне возвращения в русскую культуру целых пластов отечественной словесности «серебряного века», доселе подвергнутых остракизму со стороны идеологического советского монолита, бывший «горьковский» сектор ИМЛИ был выделен в самостоятельный отдел — русской литературы конца XIX — начала XX века. Это подразделение сразу же возглавил В.А. Келдыш, к тому времени — призванный авторитет в области изучения литературного «порубежья». Под его руководством отдел быстро окреп и вырос в по-настоящему живой творческий организм, один из безусловных центров исследований «серебряного века», деятельность которого привлекает к себе самое пристальное внимание отечественных ученых и зарубежных славистов.

Научные кадры отдела выпестованы прежде всего трудами В.А. Келдыша. Все плоды их деятельности — тома академических собраний сочинений А. Блока и Л. Андреева, выпуски летописи литературных событий рубежа веков, многочисленные монографии и сборники, двухтомный историко-литературный труд «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» (В 2-х кн. М.: Наследие, 2000–2001), выход которого был осмыслен как значительное событие в мировой русистике последних лет, — теснейшим образом связаны с Всеволодом Александровичем — автором, редактором, советчиком, собирателем идей и людей.

Круг научных интересов В.А. Келдыша так или иначе ориентирован на русскую литературу рубежа XIX–XX веков, но в этих рамках

он достаточно широк и разносторонен. Это и реалистическая проза, и ее сложные отношения с модернистской художественностью и философской мыслью, и архивно-документальный материал, и проблемы жанровой поэтики в эпоху «перелома», и «серебряный век» как сложная эстетическая целостность, и «связь времен» (именно так называется один из «пионерских» сборников, выпущенных отделом под руководством В.А. Келдыша), эту целостность включающая в большую временную перспективу взаимодействий с классикой и последующим развитием искусства в XX веке. А еще — погружение в творческую лабораторию Л. Андреева и И. Бунина, Ф. Сологуба и Е. Замятина, «позднего» Л. Толстого и «раннего» С. Сергеева-Ценского, в извилистые пути русского «нищезанства», в прихотливые преломления образов Достоевского в зеркалах писателей-символистов, в динамику сопряжений отечественных сюжетов и мировой литературы...

Те, кого научное поприще свело с В.А. Келдышем, обрели в его лице человека, в трудный наш век сохраняющего достоинство академического знания и осанку истинного русского интеллигента, носителя редкого душевного сплава, в котором мудрость и опытность соединены с житейской добротой и бескорытием.

За это — и за многое другое — авторы книги приносят ученому, отметившему свое 75-летие, самую искреннюю благодарность и желают ему еще долгие годы сберегать зоркость мысли и свежесть интеллектуальных дерзаний.

Исследователи, принявшие участие в этом сборнике в качестве авторов статей и публикаторов, старались, по возможности, предложить материалы, соотнесенные с разными сторонами филологических интересов Всеволода Александровича. В центре внимания здесь, разумеется, литература конца XIX — начала XX в. Но наряду с этим свое место занимает и стремление разомкнуть рамки блистательного тридцатилетия в обе стороны историко-литературного потока, скрепляющего все ту же «связь времен». Этим обусловлена публикация в книге нескольких материалов о фактах словесности, обрамляющих «серебряновечные пространства», — из литературной истории второй половины XIX столетия и пореволюционной поры.

ВСЕВОЛОДУ АЛЕКСАНДРОВИЧУ — БЛАГОДАРНОСТЬ

Вокруг великой русской литературы великое количество, скажем так, фланеров, с разной мерой успеха-неуспеха эссеистически ее обирающих в своих прогулках. Импрессионизм жанров, тем, слога, симпатий и антипатий. И прочего.

Но есть историки этой литературы, которые прежде всего чтут, патетически говоря, объективность в описании всех ее явлений, всех ее персон. Это — рабочие историки русской литературы.

Замечательное сословие, без которого эта история, наверное, предстала бы чем-то бесформенным. В виде хаотического репертуара для упомянутых импрессионистических упражнений.

Всеволод Александрович, писавший, среди прочего, и о рабочей поэзии начала теперь уже прошлого века, всегда мне казался именно таким рабочим. Чей рабочий стол и рабочий календарь всегда переполнены, скажем так, — рабочим множеством. Того, что уже сделано, и того, что еще предстоит сделать. Многочасовая, а в сущности сплошная рабочая неделя... Фактически без выходных и отпусков. Никаким профсоюзным либерализмом не смягченная.

Трудовая стоимость той объективности. И суровая этическая ее сторона.

Всеволод Александрович с самого начала своего пребывания в историко-литературном цехе ревностно занимался предметами, лукавой волей предыдущей истории очутившихся, острожно говоря, в не совсем честных руках... Пролетарская поэзия и реализм начала века. Специально Горький. Темы, совершенно присвоенные тогдашней «режимной» эстетикой-идеологией. С известными последствиями.

Несколько перефразируя булгаковского пса: ничего непонятно — одна революция (у Шарикова — контрреволюция)! Лживый юбилейный глянец на крови.

...Пролетарскую поэзию и самих ее поэтов взбесившаяся эпоха испепелила. Да так, что от них не осталось и лагерной пыли. О государственной мифологии вокруг Горького и говорить нечего. Но ведь должен был кто-то, уже без той мифологии, именно объективно вспоминать — и тех трагических поэтов, и писателя, которого квалифи-

цированнейшая мемуаристка Нина Берберова как-то назвала «последним великим писателем XIX века».

Вот Всеволод Александрович непрестанно, в самой объективной тональности, и вспоминал тех жертв века двадцатого.

...Из многих работ исследователя Келдыша мне, со студенческих лет, чаще всего вспоминалась превосходная его «Летопись литературных событий» — «годы 1901–1904». Написанная в эпоху, когда те годы вспоминали, скажем так, пунктиром, спотыкаясь...

Тогда как в этой «Летописи», в соответствии с ее жанровым обозначением, предстает — именно объективно — весь литературный состав тех лет. Традиционалисты и «фютюризм» (первое появление этого термина первым заметил именно В.А. Келдыш).

Превосходный, безукоризненный по тону, фактам и хронологии литературный пейзаж эпохи. Заканчивающей и сразу же начинающей. Монтаж фактов, уже по самому своему «синтаксису», по своей композиции становящийся их интерпретацией. Совершенное знание эпохи.

...Мы находимся сегодня в достаточно странном историко-литературном «зоне», который, по своей оценочной безудержности и вообще свирепой субъективности едва ли не равен «ждановщине». Только, разумеется, «ждановщине» с обратными знаками.

Но ведь все литературное вещество прошлого и остается в том прошлом. Уже навсегда в нем вкрапленное. И соответственно должно его собирать-изучать. Чем занимался и занимается Всеволод Александрович.

Его интерес и к пролетарским поэтам, и к Горькому, конечно, всегда был «омонимом» интереса государственного. Это было именно объективное воссоздание того литературного вещества, той словесности. Впоследствии советской историей как бы опустошенной, но ведь на самом деле когда-то жившей живой жизнью.

Сегодня мы уже хорошо знаем, чем закончилась восторженная пролетарская эсхатология. Но ведь очень желательно знать ее и образный, и собственно «кадровый» состав.

Тема, вполне разработанная исследователем.

По известным обстоятельствам, советская прогрессивная интеллигенция, услышав слово «реализм», в ярости хваталась за пистолет. Которого, по счастью, у нее не было. Необходимая в те годы оппозиция самому этому слову. Пожалуй, понятная.

Но ведь слово это из «тезауруса» уже не то что русской литературы, но самой русской цивилизации никак не выбросишь. Базовый метод великой литературы цветущего ее периода.

В начале прошлого века метод этот — и литература, на нем построенная, — продолжают жить. Снова вспомним: «Живая жизнь», — го-

ворил писатель и врач Вересаев, автор книги под таким названием (по слову В.А. Келдыша, «исследование <...> меньше всего академическое, скорее лирическое, исповедальное»). Очень точно.

Келдыш-автор, в сущности, первым в продолжение осторожных «интуиций» своих учителей и предшественников, Е.Б. Тагера и Б.В. Михайловского, откровенно и очень уверенно заговорил о чрезвычайном своеобразии русского, скажем так, позднего реализма («предоктябрьского»). В котором по-своему уникально сочетались и то давнее русское «эстетическое отношение к действительности», которым, в виде диссертации Чернышевского, с некоторым историческим опозданием, но так заинтересовались и Владимир Соловьев, и Лев Толстой, — и стремительно становящаяся новая художественная — и вообще мировоззренческая — оптика нового века.

Об этом сочетании-своеобразии Всеволод Александрович написал множество дельных и точных страниц. Несомненно, они будут приняты к сведению, когда текущее наивное иконоборчество закончится. Закончится трезвым пониманием того, что необходимо уже лишенное какой-либо конъюнктуры воссоздание русских литературных процессов названного времени.

Когда-то я предложил Всеволоду Александровичу посмотреть «позднеперестроечный» телефильм-сериал «Под знаком “скорпиона”». О Горьком. Горьком эпохи «между двух огней». Всеволод Александрович, оказалось, этот фильм уже смотрел и отозвался о нем — как очень воспитанный человек — очень сдержанно. В самом деле, фильм вроде бы дельно рассказывает об отношениях Алексея Максимова с его дамами — и мужчинами из ГПУ — и вдруг закадровая там реплика: Александр Блок считал Горького плохим писателем.

Это-то Блок с его частным, «субъективным», но вполне патетическим горьковедением?

Тогда, может быть, вовсе и не Гумилев говорил: Горький в литературе — «бригадный генерал», а он, Гумилев, лишь «штаб-офицер»?

Полагаем, все «сценаристы» близкого будущего наконец прочтут те упомянутые страницы Всеволода Александровича. И, как бы в продолжение военной метафоры Гумилева, русское старинное солдатское присловье: ничего, кроме пользы, от этого не будет.

Нужно было уметь в эпоху абсолютного господства догмата о реализме-в-берегах, строго отведенных начальствующими, начать и разработать тему бесчисленных его связей, текущих в сторону того, что некогда один немецкий литературовед назвал «новыми действительностями» (Гюнтер Блеккер, крупный исследователь этих «действительностей»). Вот над ними и работал Всеволод Александрович. Денно, а также ночью...

Надеюсь, что вскоре и первокурсники поймут все значение синтеза, некогда осуществленного тем реализмом. Синтеза, затем спокойно-академически рассмотренного-прокомментированного исследователем. А потому — как же иначе? — как говорил по совсем другому поводу поэт Сергей Городецкий.

А как же иначе, как в самом деле понять среди прочего родословную акмеизма? Василий В. Гиппиус писал, что ахматовская «лирика пришла на смену умершей или задремавшей форме романа».

Так ведь форма эта «дремала» где-то совсем рядом. В русской меланхолической реалистической прозе той поры; среди прочего, в своеобразном «акмеизме»-«кларизме» горьковского слога, который сегодня уже совершенно нелишне оценить именно в этом отношении.

В.А. Келдыш очень интересно написал о Евгении Замятине. Писателе, у которого синтез традиции и того, что взвихрилось в «лингвостилистике» литературы начала века, предстает едва ли не с лабораторной четкостью.

Но, в сущности, ведь все авторы, рассмотренные Келдышем под тем углом, сегодня, в пору очевидного стилевого «промежутка» текущей литературы, заслуживают нового прочтения. В продолжение тех усилий ученого.

И в продолжение литературного процесса вообще.

В самом деле, неизвестно, как бы выглядела эпопея А.И. Солженицына, если бы не «Преображение России» Сергеева-Ценского. Собственно, глубинный, хотя художественно далеко не осуществленный проект автора. Автора «Печали полей».

Но вот чтобы осуществить свой собственный исследовательский проект, надо было работать. Работать днем и вот ночью. А для этого должно было не просто знать свое дело, но и любить его.

Жизнь в литературе, точнее, в истории литературы. Да еще такой, как русская.

...Как-то Всеволод Александрович вдруг сообщил факт своей биографии, меня поразивший: подростком он часто общался с Василием Григорьевичем Яном, автором замечательного исторического романа «Чингис-хан». По моему разумению, скрыто антисталинского. Всеволод Александрович, смеясь, вспоминал, как Василий Григорьевич возмущался изысканными эротическими сонетами Абрама Эфроса. Невозможными в цивилизации XIX века. Но дело в другом. Дитя той цивилизации, Вася Янчевецкий общался со стариком Гончаровым. А Гончаров — видел и слышал Пушкина...

Словом, сама судьба позвала Всеволода Александровича в историю русской литературы. В объяснение ее...

К общению с Всеволодом Александровичем были «допущены» сонмы и сонмы «соискателей». И он никогда им не отказывал в своем столь квалифицированном внимании. И, похоже, до сих пор не отказывает. И дело не только в трудолюбии и скромности ученого. Дело в самой его этике. Да простит мне коллектив уважаемого ИМЛИ. Коллектив всех его изданий и поколений. Знаменитый этот институт подчас как-то удивительно сопрягал академический стиль самой высокой интеллектуальной пробы — и разнообразные, но совершенно внеакадемические страсти...

Замечательная «историософская» реплика: да ведь время было такое.

И я заметил, что в том времени Всеволод Александрович Келдыш, при всем его точном понимании иерархии людей и явлений, страсть как не любил плохо говорить о человеках, которых он несомненно не любил. Мог лишь иронически-снисходительно улыбнуться. Что, впрочем, стоило соответствующей реплики о тех хозяевах академической жизни.

Но большего он себе никогда не позволял.

Некогда было заниматься теми багателями.

Нужно было делать самонужное историко-литературное дело. Комментировать, может быть, самую поразительную в мире литературу ответственного ее периода.

И прочный союз с теми, кто делал это добросовестно. И замечательный союз с человеком, который был столь же предан тому же делу, той же литературе.

Незабываемая и незабвенная Елена Григорьевна Коляда. Мастер историко-литературного факта. Неизменный друг и помощник.

Что ж, судьба проекта пролетарской культуры известна. А вот культуры трудовой как таковой — въяве предстает во всех усилиях Всеволода Александровича Келдыша. Во всем том, что он сделал.

И что еще несомненно делает.

Вадим Скуратовский
(Киев)

ИССЛЕДОВАНИЯ

С.Н. Доценко
(Таллинн, Эстония)

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА: Ф. ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. РЕМИЗОВА

It is not, nor it cannot come to good;
But break my heart, for I mast hold my tongue!
*Hamlet*¹

Значимость личности и творчества Ф. Достоевского для писателя А. Ремизова не вызывает сомнения². Она засвидетельствована самим Ремизовым, который в автобиографическом очерке «О себе» (1923 г.) признавался: «Жгучую память сохранию о Достоевском — первой прочитанной книге, которому посвящено в книге моей “Огненная Россия” огненное слово»³. Особый интерес к Достоевскому был у Ремизова неизменным — еще в ранней «Автобиографии» (1912) он поставил Достоевского на первое место среди писателей, особенно на него повлиявших: «От сказок и Макарьевских четий-миной через любимых писателей — Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, Печерского к Ницше и Метерлинку и опять к сказкам и житиям и *опять к Достоевскому*... <курсив мой. — С.Д.> вот она как загнулась дорожка, вот те камушки, по которым шел и иду за тридевять земель в тридешатое царство за живую водой и мертвой»⁴.

А в конце жизни Ремизов (на вопрос о том, какие книги произвели на него самое большое впечатление) скажет: «А особенно в литературе меня тронул апокриф Мармеладова: “Приходите и вы, свињи...” — всегда готов читать эту исповедь Достоевского. А имена, под которыми прошла жизнь в России за 44 года (1877–1921) — Достоевский, Лесков <...>»⁵.

Влияние творчества Достоевского на Ремизова литературные критики отмечали еще в начале литературной биографии писателя. Так, А. Измайлов, говоря о повести Ремизова «Крестовые сестры» (1910–1911), довольно точно подметил: «В “Крестовых сестрах” Ремизов весь вышел из Достоевского и весь в него ушел».⁶ А критик Е. Колтоновская в рецензии на повесть Ремизова «Пятая язва» (1911) утверждала: «Достоевский оставил большой след в нашей ли-

тературе. Чуть не все “молодые” писатели его наследники. И самый талантливый среди его учеников — А. Ремизов, унаследовавший не только его философию и нервический писательский склад, но и его способность бесстрашного мучительного анализа. *У Ремизова есть целые страницы, которые могли бы быть приписаны Достоевскому. Но это не подражание с его стороны, а несомненное духовное родство с великим тайновидцем <русив мой. — С.Д.>⁷.*

Романы и повести Ремизова насыщены цитатами, реминисценциями, парафразами из произведений Достоевского. Это справедливо и в отношении самой ранней прозы Ремизова, до сих пор мало исследованной. Мы остановимся на реминисценциях из романа Достоевского «Братья Карамазовы», которые обнаруживаются в одном из первых рассказов Ремизова, «В секретной» (1900)⁸. Рассказ написан по впечатлениям от пребывания Ремизова в одиночной камере пензенской тюрьмы: он был арестован 18 ноября 1896 г. за участие в студенческой демонстрации в Москве по случаю полугодовщины Ходынки, в декабре 1896 г. отправлен в ссылку в Пензу, там в 1898-м вновь был арестован за участие в революционных кружках (а в 1900 г. был отправлен этапом в Вологодскую губ. под гласный надзор полиции как политический ссыльный; сначала Ремизов отбывал ссылку в Усть-Сысольске, а с 1901-го — в Вологде)⁹. Об этом пензенском эпизоде своей биографии (а также о своем рассказе «В секретной») он вспоминал в письме П.Е. Щеголеву от 14 августа 1905 г.:

«Рассказ, по-моему, ничего. Конечно, того, что говорил, не получилось, но и что получилось, смахивает на правду. Такого рода Секретная камера подлинно существует и по сей день в г. Пенза. Я просидел 6 месяцев в клоповнике в 1898 г.»¹⁰.

В то же время нельзя не заметить, что рассказ написан в духе декадентской поэтики, поэтому в нем не всегда точно определены лица и события. А сон, который приснился герою ремизовского рассказа, еще более затемняет происходящее, переводя весь эпизод в абстрактно-философский план:

«Мне приснилось, я сидел у окна.

Бесшумно раскрылась дверь. Выходило окно в беззвездную ночь.

За стеною возились какие-то дети.

И вся моя жизнь проходила предо мною с нехорошим искаженным лицом.

Бесшумно раскрылась дверь.

Вошел высокий, седой старик. И сливались наши глаза в мучительном взгляде. И кровь в моих жилах закипала. Закипала и стыла.

Старик перебирал губами, бормотал что-то.

А я от ужаса и тоски хотел биться о стену и грызть камень»¹¹.

В этом сне ремизовского героя содержится, хотя и не очень явно, аллюзия на знаменитую сцену из главы «Великий Инквизитор» романа Достоевского «Братья Карамазовы»¹². На это указывает сходство внешних деталей: «Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск»¹³. Совпадают и другие обстоятельства: встреча происходит ночью, Старик что-то говорит узнику, тот в ответ молчит. Но точно так же молчит и Христос во время встречи в тюрьме с Великим Инквизитором.

«Стража приводит пленника в тесную и мрачную сводчатую тюрьму в древнем здании святого судилища и запирает в нее. Проходит день, настает темная, горячая и «бездыханная» сеvilская ночь. <...> Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. Он один, дверь за ним тотчас же запирается. Он останавливается при входе и долго, минуту или две, всматривается в лицо его. Наконец тихо подходит, ставит светильник на стол и говорит ему: “Это ты? ты? — Но, не получая ответа, быстро прибавляет: — Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. Зачем же ты пришел нам мешать? Ибо ты пришел нам мешать и сам это знаешь. Но знаешь ли, что будет завтра? Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его, но завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злейшего из еретиков, и тот самый народ, который сегодня целовал твои ноги, завтра же по одному моему мановению бросится подгребать к твоему костру угли, знаешь ты это? Да, ты, может быть, это знаешь», — прибавил он в проникновенном раздумье, ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника. <...>”¹⁴.

Только встреча узника с неизвестным Стариком описана у Ремизова не глазами отвлеченного рассказчика (как у Достоевского), а глазами самого узника. Очевидно, что посещение ремизовского героя в тюремной камере загадочным Стариком слабо мотивировано, что еще более заставляет подозревать литературное происхождение всей этой сцены. При этом ремизовский герой имплицитно проецируется на Христа, а его загадочный посетитель, неизвестный Старик, — соответственно, на Великого Инквизитора Достоевского.

Сон героя из рассказа «В секретной» вначале появился в поэме Ремизова «Белая башня» (1903)¹⁵. Причем текст его несколько отличался от того текста, который вошел позднее в состав рассказа «В секретной» (в издании 1910 г.¹⁶): «Бесшумно раскрылась дверь. Высокий, седой вошел Старик. Сливались наши глаза в одном мучитель-

ном взгляде. И от этого взгляда кровь в моих жилах закипала. Закипала и стыла. Старик перебирал губами. Старик говорил»¹⁷.

В этой (более ранней) редакции текста сна героя обращает на себя внимание то, что слово «старик» было сначала именем собственным. А также мотив, который был в ранней редакции (в более поздней он представлен в редуцированном виде), а именно: *пристальный взгляд* Старика в глаза героя-узника и такой же *пристальный* взгляд героя-узника (ср. у Достоевского: «Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать»¹⁸).

Имплицитная проекция ремизовского героя на Христа обнаруживается и в конце рассказа, когда герой-узник размышляет о своей судьбе:

«И я не знал, как оправдать и чем оправдать все совершившееся, все происходящее и все, что пройдет по земле. “А если я был *помазан* <курсив мой. — С. Д.> на совершение?.. Я устранил от жизни насекомое, пускай это насекомое мучилось и однажды пролило слезу, а меня завтра повесят за него. Я помазан совершить то, совершил, а другой был помазан свое совершить. Тем, что он мучился, когда я его прихлопнул, он искупил свое, а я искуплю завтра!” Я ходил, не зная утомления, из угла в угол, но покоя мне не было»¹⁹.

Примечательны два мотива. Во-первых, слово «помазан» явно отсылает к образу и судьбе Иисуса Христа, который — *помазанник* Божий, т.е. Мессия. Во-вторых, возникает мотив предстоящей ему казни («меня завтра повесят») ²⁰. Иными словами, ремизовский герой, говоря о том, что он был «помазан на совершение», и о предстоящем искуплении, тем самым уподобляет себя именно Иисусу Христу, а свою судьбу рассматривает как подобие Голгофы. В рассказе есть еще одна реминисценция из романа Достоевского «Братья Карамазовы»:

«И мне казалось, не только люди, но и звери и вещи понимают. Избитая собака, и заморенная лошадь, и вся эта надорвавшаяся и измученная скотина...»²¹

Очевидно, что образ «заморенной лошади» заставляет вспомнить слова Ивана Карамазова из главы «Бунт», предшествующей главе «Великий Инквизитор»:

«У Некрасова есть стихи о том, как мужик сечет лошадь кнутом по глазам, “по кротким глазам”. <...> Он описывает, как слабосильная лошаденка, на которую навалили слишком, завязла с возом и не может вытащить. Мужик бьет ее, бьет с остервенением, бьет, наконец, не понимая, что делает, в опьянении битья сечет больно, бесчисленно: “Хоть ты и не в силах, а вези, умри, да вези!” Клячонка рвется,

и вот он начинает сечь ее, беззащитную, по плачущим, по “кротким глазам”»²².

А образ «избитой собаки» попал в рассказ Ремизова из романа Достоевского «Униженные и оскорбленные», из рассказа о собаке Азорке (эпизоде, в котором дедушка Нелли бьет Азорку своей палкой): «Тут-то я в первый раз и увидала дедушку. Дедушка тоже очень испугался и весь побледнел, и как увидел, что мамаша лежит подле него и обхватила его ноги, — он вырвался, толкнул мамашу, ударил по камню палкой и пошел скоро от нас. Азорка еще остался и всё выл и лизал мамашу, потом побежал к дедушке, схватил его за полу и потащил назад, а дедушка его ударил палкой»²³.

И, наконец, самое главное — финал рассказа, который корреспондирует с концом легенды о Великом Инквизиторе.

«Когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит ему: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!» И выпускает его на «темные стогна града». Пленник уходит»²⁴.

Но такой же финал мы видим в рассказе Ремизова:

«Зашипели шашки конвойных, раздалась резкая команда. И выстроенные у тюремных ворот арестанты пошли, торопясь и звеня, торопясь и обгоняя друг друга по этапной дороге на волю! И я увидел все, что было, и что таилось в завтрашнем дне. На минуту осветилась тьма и стало ясно, как в полдень. Будто ледяные руки обняли меня, и лед жег мне сердце, и я проклинал человека и, проклиная, падал перед ним. На волю!»²⁵

Справедливости ради нужно заметить, что выход «на волю» героя ремизовского рассказа не столько реальный (ведь на самом деле герой-узник отправляется на этап в сопровождении конвойных), сколько *метафорический*, скорее даже — понимаемый метафизически. Но философская поэма Достоевского о Великом Инквизиторе провоцирует именно такой характер размышлений ремизовского героя.

Этот автобиографический эпизод отправки на этап Ремизов описывает потом в своей мемуарной книге «Иверень»: «В понедельник арестантов выстроили на тюремном дворе. Конвойные обнажили шашки и, под звяк кандалов, мы тронулись в путь: впереди, что на каторгу, за

ними потише, это те, что в роты и на поселение, а за последними шпана — мелкие воры и несчастная дрянь. Я, с моим мешком, в шпане. Летний теплый вечер, чистое небо. *И вдруг я почувствовал себя — за сколько лет в первый раз — свободным* <курсив мой. — С. Д>²⁶.

Неожиданным и парадоксальным кажется вывод Ремизова: законный в кандалы²⁷, охраняемый конвойными, т.е. лишенный свободы, он, тем не менее, осознает себя *свободным*. В чем суть свободы человека — Ремизов понял не только благодаря своему тюремному опыту *несвободы*, но во многом — благодаря размышлению над страницами романа Достоевского «Братья Карамазовы». В конце жизни, в 1953 г., Ремизов скажет: «Тюрьма <выделено Ремизовым. — С. Д> мне открыла новый мир»²⁸.

Актуальность для Ремизова, прежде всего, именно этого романа Достоевского (и особенно легенды о Великом Инквизиторе) станет очевидной в 1921 г., когда Ремизов напишет эссе «Огненная Россия. Памяти Достоевского». Первоначально эссе было речью Ремизова, прочитанной в петроградском Доме Литераторов 11 февраля 1921 г. по случаю 40-летней годовщины со дня смерти Достоевского. И для объяснения того, что значил для него писатель Ф. Достоевский, Ремизов обращается именно к легенде о Великом Инквизиторе.

В своем эссе Ремизов представляет Достоевского как единственного ответчика за «Россию бунтующую, отчаянную и несчастную (ведь разве бунтующий может быть счастливи!), за “убивца” — за весь русский народ»²⁹ — перед лицом Бога «в последний страшный час».

Но затем следует неожиданный поворот ремизовской мысли: образ Достоевского соотносится (и фактически отождествляется) с образом «страшного и умного духа», о котором говорится в легенде о Великом Инквизиторе Ивана Карамазова.

«Кто, откуда пришел он? Пройдя какие квадриллионы пространств — отблеск и отвей какого *страшного премудрого духа*, пустынного огненного духа — *искусителя* <курсив мой. — С.Д>, держащего ключи от человеческого счастья. И куда? На какую Голгофу — без срока — »³⁰.

А описывая воображаемую сцену Страшного суда, на котором Достоевский будет держать ответ за всю Россию перед лицом Бога, Ремизов в уста Достоевского вкладывает слова Великого Инквизитора, сказанные Христу:

«Суди нас, — скажет судии, — если можешь и смеешь».³¹ Таким образом, Ремизов отождествляет с Великим Инквизитором уже самого Достоевского.

Он же, Великий Инквизитор, есть «отблеск и отвей» «страшного

премудрого духа», который искушал Христа в пустыне. Если у Достоевского Великий Инквизитор и Христос — скорее идейные антиподы (и оппоненты в споре), то у Ремизова они становятся *двойниками*³². В трактовке Ремизова Достоевский оказывается уподоблен и Христу, и Великому Инквизитору.

Восприятие судьбы и образа Достоевского через призму Голгофы, крестных мук Христа, мы находим в другой статье Ремизова о Ф. Достоевском, «Звезда-полюнь» (1947)³³, где он так описывает сцену несостоявшейся казни Достоевского:

«Остановитесь! Слушайте, послушайте, что рассказывает человек, этот бунтовщик, заговорщик, этот злоязычник, блудница, изверг; вот его поймали, *избили и надругались, приволокли ко кресту и, скрутив веревкой, уж подтянули, чтобы вешать, уж по лестнице вскарабкались “воины” с молотком и гвоздями* <курсив мой. — С.Д.> — и вдруг говорят: “Ступай, тебя прощают”. Да ведь это судьба Достоевского (22 декабря 1849 года, Петербург). Протомив в Петропавловской крепости, на рассвете декабрьского утра его привезли на Семеновский плац — по пути позорной колесницы не вайи “креста и славы” встречали его “осанной”, а тихие рождественские елки — “Дева днесь Пресущественнаго раждает”»³⁴.

Описание сцены несостоявшейся казни петрашевца Достоевского явно спроецировано на распятие Христа. Особенно показательна такая колоритная деталь, как «“воины” с молотком и гвоздями», которая отсылает к евангельской сцене распятия. Очевидно и то, что в описании казни Достоевского Ремизов отступает от исторической достоверности, так как казнь должна была совершиться через расстреляние.

Поскольку это событие жизни Достоевского Ремизов уподобляет распятию на Голгофе, то это и дает право Достоевскому предстать на Страшном суде «за весь русский народ».

Ремизов ставит и главный вопрос, мучивший Достоевского:

«Но что может сделать для счастья человека человек? Страдание и есть жизнь, а удел человека — смятение и несчастье. И самое невыносимое, самое ужасное для человека — свобода: оставаться со своим свободным решением сердца, это ужасно! И если есть еще выход, то только через отречение воли — ведь человек-то бунтовщик слабый, собственного бунта не выдерживающий! — отречением воли, цепным “авторитетом”, беззаветным началом еще возможно в мире что-то поправить, сделать человечество счастливым»³⁵.

Весь этот фрагмент ремизовского текста соткан из цитат и реминисценций, в коих отражена проблематика легенды о Великом Инквизиторе. Мысль о жизни как страдании и несчастью — реминис-

ценция слов Инквизитора: «Итак, беспокойство, смятение и несчастье — вот теперешний удел людей после того, как ты столь претерпел за свободу их!»³⁶ Ему же принадлежат слова о людях — «слабосильных бунтовщиках» (у Ремизова — собирательное «человек»): «хоть они и бунтовщики, но бунтовщики слабосильные, собственно бунта не выдерживающие».³⁷ Великому Инквизитору принадлежат и слова о свободе как «самом ужасном для человека»: «Так ли создана природа человеческая, чтоб отвергнуть чудо и в такие страшные моменты жизни, моменты самых страшных основных и мучительных душевных вопросов своих оставаться лишь со свободным решением сердца?»³⁸

В своих рассуждениях Ремизов признает правду слов Великого Инквизитора (она же — отчасти правда и самого Достоевского), но, пройдя путь логических умозаключений (жизнь человека есть страдание и несчастье; человек слаб; свобода для него — ужасное бремя; чтобы стать счастливым — нужно, по совету Инквизитора, отречься от свободы и подчиниться «цепному авторитету»), задает новый вопрос:

«Да захочет ли человек-то такого счастья безмятежного <разрядка Ремизова. — С.Д> с придушенным “сметь” и с указанным “хочу”?»³⁹

Для Ремизова, использующего аргументы Достоевского (и его героя), человек оказывается перед альтернативой: либо жизнь безмятежная, подчиненная авторитету («рабская»), либо — жизнь «бунтующая», «мятежная», свободная, но — полная страданий. Отвергая первую, Ремизов понимает и невозможность второй, ибо оба пути не спасают от страдания и не делают человека счастливым:

«Но ведь бунтом жить невозможно! Как же жить-то, чем же любить — с таким адом в сердце и адом в мысли?»⁴⁰

Здесь — опять реминисценция из романа «Братья Карамазовы» (гл. «Бунт»): ведь именно бунтом предлагает жить Иван Карамазов. И в поставленном у Ремизова вопросе легко узнаются слова Алеши, обращенные к Ивану:

«Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь? — горестно восклицал Алеша. — С таким адом в груди и в голове разве это возможно?»⁴¹

Ответ на этот вопрос Ремизов находит опять-таки у Достоевского, приведя три цитаты: из романа «Подросток» (эпизод, в котором мать Аркадия просит у него прощения — у своего сына), из романа «Братья Карамазовы» (символическая сцена, когда Алеша целует землю и клянется любить ее, при этом «простить хотелось ему всех и за все, и просить прощения, не себе, а за всех, за все и за вся»⁴²), а также из ро-

мана «Бесы» (слова Марьи Тимофеевны о том, что «Богородица — великая мать сыра земля есть. И великая в том для человека радость»⁴³). А затем Ремизов дает и свой ответ, хотя и подсказанный Достоевским:

«Трепетной памятью неизбежной, иступлением сердца, подвигом, *крестною мукой перед крестом всего мира* <курсив мой. — С.Д.> — вот чем жить и чем любить человеку»⁴⁴.

Как и Достоевский, Ремизов имеет ввиду крестный подвиг Христа.

Сохранилось мемуарное свидетельство К. Федина, который присутствовал в 1921 г. во время выступления Ремизова:

«В сороковую годовщину смерти Достоевского Ремизов произнес «Слово» <“Огненная Россия. Памяти Достоевского”. — С.Д.> о нем в Доме литераторов. Я смотрел в лицо Ремизову, когда он, прискакивая, как будто сиюсь выпрыгнуть из-за кафедры, на которую опирались его раскинутые руки, зывал к аудитории смятенным голосом. Было что-то жгучее и неистовое в ремизовском прославлении России Достоевского, в покаянии и гневе, какие клокотали в этом «Слове». Лицо Ремизова вдруг передергивалось, на миг искажаясь от боли и страсти, хотя видно было, что он себя изо всех сил удерживает в ораторской черте, почти боясь вырваться из нее в иступление, в пророческий, в шаманский крик. Он произносил каждую фразу с напряженной ясностью, но мне все казалось, что он вот-вот забормочет, как в припадке, и в его смертной бледности, наполненной трепетом, в его губах, забелевших по уголкам, было что-то эпилептическое»⁴⁵.

«Пророческий крик», «страсть», «иступление», «припадок», «что-то эпилептическое», — все эти характеристики Ремизова спровоцированы очевидными ассоциациями с Достоевским. А в конце К. Федин пытается определить литературный генезис Ремизова:

«Как психолог, как романист, он шел по следам своего божества, отыскивая и строя русские характеры как ключи к познанию России»⁴⁶.

Можно уточнить и дополнить вывод мемуариста: Ремизов не только и не столько подражатель и продолжатель Достоевского, сколько оригинальный его интерпретатор, который в созданных Достоевским идейных коллизиях обнаруживает новый, зачастую неожиданный и парадоксальный смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпиграф, который А. Ремизов поставил в рукописной редакции повести «В плену» (см.: Ремизов А. Собр. соч.: Т. 3. Оказион. М.: Русская книга, 2000. С. 608).

² Из работ по данной проблеме см: Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 272–273; Ingold F.Ph. A.M. Remizov und F.M. Dostoevskij: (Zu einem

unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler «Bibliothek Fritz Liebs» // *Librarium*. 1977. [Bd.] II. S. 116–135; d'Amelia A. Dostoevskij «podstrizennymi glazami»: (F.M. Dostoevskij and A.M. Remizov) // *Actualité de Dostoevskij*. Genova: La Quercia edizioni, 1982. P. 159–170; Данилевский А. Функция «автобиографизма» в III-й редакции романа А.М. Ремизова «Пруд» // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*. 1988. Вып. 822. С. 139–157; Данилевский А. О дореволюционных «романах» А.М. Ремизова // *Ремизов А. Избранное*. Л.: Лениздат, 1991. С. 596–607; Waszkielewicz H. 1991. Zbrodnia i kara na novo napisana czyli «Siostry krzyżowe» Aleksego Riemizova // *Slavia Orientalis*. T. XL. № 1–2. S. 3–13; Waszkielewicz H. *Modernistyczny starowiec: Główne motywy prozy Aleksego Riemizowa*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1994 (index); Тырышкина Е. «Крестовые сестры» А.М. Ремизова: Концепция и поэтика. Новосибирск, 1997; Slobin G. *Remizov's Fictions: 1900–1921*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991 (index); Слобин Г. Проза Ремизова: 1900–1921. СПб.: Академический проект, 1997 (см. именной указатель); Доценко С. Апокрифические мотивы в повести А.М. Ремизова «О страстях Господних» // *Славянские чтения*. I. Даугавпилс; Резекне: Изд-во Латгальского культурного центра, 2000. С. 114–123.

³ Цит.по: Ремизов А. *Избранное*. Л.: Лениздат, 1991. С. 550. Эссе А. Ремизова о Ф. Достоевском было напечатано (под заглавием «Огненная Россия. Памяти Достоевского») в его сборнике «Огненная Россия» (Ревель: Библиофил, 1921), а потом было включено в книгу «Взвиренная Русь».

⁴ Ремизов А. <Автобиографии. 1912; 1913> // *Лица: Биографический альманах*. 3. М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. С. 441 [приложение I]).

⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 111. В письме Д. Арбан (Н.В. Хаттнер) от 6 августа 1953 г. Ремизов пишет: «Свое литературное происхождение я веду от Мельникова-Печерского “В лесах”, ученик Гоголя <...> Огромное влияние Достоевского: много общего и в жизни и в судьбе» (*Sept lettres autobiographiques D'Alexis Remizov à Dominique Arban*. Publication, commentaires et notes de Michel Niqueux // *Revue des Études slaves*. 2002–2003. LXXIV. № 1. P. 183–184). См. также запись Ремизова, сделанную 13 июля 1955 г.: «Веду свое от Гоголя, Достоевского, Лескова. Чудесное от Гоголя, боль от Достоевского, чудное и праведное от Лескова. Имя мое сохранится в примечании к этим писателям» (Ремизов А. Как научиться писать / Публ. и примеч. А.М. Грачевой // *Aleksej Remizov. Studi e materiali inediti*. A cura di A.M. Gračeva e A. d'Amelia. Pietroburgo; Salerno, 2003. С. 296).

⁶ Измайлов А. Старорусские кружева // Измайлов А. Пестрые знамена. М.: Изд. Т-ва И.Д. Сытина, 1913. С. 100. О влиянии Достоевского в повести Ремизова «Крестовые сестры» писал также Р.В. Иванов-Разумник (см.: Иванов-Разумник. Творчество и критика: Статьи критические. 1908–1922. Пб.: Колос, 1922. С. 64).

⁷ Колтоновская Е. О русском // *Новый журнал для всех*. 1912. № 12. С. 95. Отметим также рецензию А. Бема на рассказ Ремизова «Индустриальная подкова» (1931), в которой он пишет: «Два имени стоят у колыбели ремизовского рассказа, да и вообще у всего его творчества: Гоголь и Достоевский» (Бем А. Письма о литературе. «Индустриальная подкова» Алекс.<ея> Ремизова // *Руль*. 1931. 13 авг. № 3256. С. 2). Рассказ

был напечатан в парижском журнале «Числа» (1931. № 5), а затем был включен в книгу Ремизова «Учитель музыки» под заглавием «Zut» (см.: Ремизов А. Учитель музыки: Катгоржная идиллия. Paris: La Presse Libre, 1983. С. 123–160).

⁸ Впервые рассказ был напечатан под заглавием «В секретной» (Наша жизнь. 1905. 26 ноября). Под заглавием «Белая башня» см.: Проталина. Альманах 1-й. СПб., 1907; Ремизов А. Чертов лог и полунощное солнце: Рассказы и поэмы. СПб.: EOS, 1908. Изначально рассказ «В секретной» входил в состав ранней повести А. Ремизова «В плену» (1897-1900).

⁹ См. подробнее: Грачева А.М. Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // Лица: Биографический альманах. 3. М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. С. 419–447.

¹⁰ Цит. по: Ремизов А. Собр. соч.: Т. 3. Оказион. С. 609–610 (прим.).

¹¹ Ремизов А. Собр. соч.: Т. 3. Оказион. С. 79.

¹² Из всех романов Достоевского именно роман «Братья Карамазовы» стал наиболее цитируемым в прозе Ремизова. Отметим любопытный факт, о котором Ремизов сообщает в своей мемуарной книге «Иверень. Загогулины моей памяти»: когда весной 1900 г. политический ссыльный Ремизов отправлялся на этап из Пензы в Усть-Сысольск, то он взял с собой именно этот роман Достоевского: «Взяли меня утром в субботу. В мешок к сухарям я положил «Киевский патерик», синодальное издание с гравюрами, и «Братья Карамазовы». При обыске в тюрьме Патерик отобрали, как книгу подозрительную или, просто сказать, понравилась тюремному начальнику. А «Братьев Карамазовых» всю дорогу до Москвы будет читать конвойный офицер, в Москве сменится, и ни его, ни книгу я больше не увижу» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М.: Русская книга, 2000. С. 401).

¹³ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 281.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 281–282. Ср. также: «У меня на сцене является он; правда, он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит» (Там же. С. 278).

¹⁵ В книге Ремизова «Чертов лог и полунощное солнце: Рассказы и поэмы» (СПб.: EOS, 1908) рассказ «В секретной» (см. 1-ю часть, озаглавленную «Чертов лог») и поэма «Белая башня» (см. 2-ю часть, озаглавленную «Полунощное солнце») были напечатаны как отдельные произведения.

¹⁶ См.: Ремизов А. Сочинения. СПб.: Шиповник, [1910]. Т. 2.

¹⁷ Ремизов А. Чертов лог и полунощное солнце: Рассказы и поэмы. СПб.: EOS, 1908. С. 210.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 295.

¹⁹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 3. Оказион. С. 82. В комментарии к этому фрагменту Е. Обатнина отмечает возможную аллюзию на размышления героя романа «Преступление и наказание» Раскольников о «предопределении» и «указании» свыше на убийство старухи процентщицы» (Там же. С. 610), т.е. на тот эпизод, где Раскольников сравнивает старуху с вошью и тараканом.

²⁰ Ср. в легенде о Великом Инквизиторе Достоевского мотив предстоящей (но не состоявшейся) казни Иисуса Христа: «Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его, но завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злейшего из еретиков <...>» (Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 281).

²¹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 3. Оказион. С. 82.

²² Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 270-271.

²³ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. С. 300. Добавим, что образы страдающих животных будут и потом у Ремизова ассоциироваться с Азоркой из романа «Униженные и оскорбленные» и избиваемой клячей из романа «Преступление и наказание» (попавшей потом в роман «Братья Карамазовы»). См. в эссе Ремизова о Достоевском «Огненная Россия» (1921): «Достоевский увидел в мире судьбу человека — горше она последней горести! — и не только человека: помните Азорку — ребяташки тащили на веревке к речке топить, а помните несчастную клячу, ее иссеченные кнутом глаза <...>» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000. С. 360).

²⁴ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 295–296.

²⁵ Ремизов А. Собр. соч. Т. 3. Оказион. С. 82–83.

²⁶ Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. С. 401.

²⁷ См. такую деталь этапирования Ремизова в 1900 г. из Пензы: «А в пензенской тюрьме, отправляя меня этапом в Усть-Сысольск, забыли отметить «политический»; шел я пешком, «черной кареты» мне не полагалось. Меня от моих товарищей не отличали, и только на перегонах было обузно: на меня надевали «баранки» (наручни), соединяя мою правую с левой моего невольного соседа» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 79).

²⁸ *Sept lettres autobiographiques D`Alexis Remizov à Dominique Arban. Publication, commentaires et notes de Michel Niqueux // Revue des Études slaves. 2002-2003. LXXIV. № 1. P. 184.*

²⁹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 358.

³⁰ Там же. С. 358. Ср. у Достоевского: «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия <...>» (Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 283). Итальянская исследовательница А. д`Амелия генезис темы огня в восприятии и интерпретации Ремизовым Достоевского увязывает с философией Гераклита и фольклорной традицией, столь значимой для Ремизова: «Remizov`s interpretation of Dostoevskij`s work through fire also incorporates <...> interest in the stichija of folklore, in popular heritage: Remizov`s fire is not only the primordial heritage of Heraclitean philosophy but also the regenerating principle of Slavic folklore rites» (d`Amelia A. Dostoevskij «podstrizennymi glazami»: (F.M. Dostoevskij and A.M. Remizov) // *Actualité de Dostoevskij. Genova, 1982. P. 163–164.*) Соглашаясь с выводом исследовательницы, можно указать и на более непосредственный источник темы огня: у самого Достоевского Великий Инквизитор описан как старик с глазами, «из которых еще светится, как огненная искорка, блеск» (Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 281). В эссе «Огненная Россия» Ремизов будет использовать эту деталь, создавая образ Достоевского: «И из впалых, испеленных

болью глаз, как искра, блеснет огонь» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 358). Характерно, что у Ремизова эта деталь подвергается очевидному усилению: «огненная искорка» превращается в огонь.

³¹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 358. Ср: «И мы, взявшие грехи их для счастья их на себя, мы станем пред тобой и скажем: “Суди нас, если можешь и смеешь”» (Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 292).

³² См. также: Доценко С. Апокрифические мотивы в повести А.М. Ремизова «О страстях Господних» // Славянские чтения. I. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 114–123.

³³ Статья Ремизова (на французском языке) впервые была опубликована как предисловие к французскому переводу романа Ф. Достоевского «Идиот» (см.: Dostoievski. L'Idiot. Roman / Trad. et préface de Alexis Remizof et Vladimir André. Paris, éd. du Chêne, 1947). На русском языке впервые опубликована под названием: «Звезда-полынь. К «Идиоту» Достоевского» (Новоселье. 1950. № 42–44). Затем вошла в книгу А. Ремизова «Огонь вещей. Сны и предсонье» (Париж: Оплешник, 1954).

³⁴ Ремизов А. Собр. соч. Т. 7. Ахру. М.: Русская книга, 2002. С. 325–326.

³⁵ Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 360.

³⁶ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 289.

³⁷ Там же. С. 288–289.

³⁸ Там же. С. 288.

³⁹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 361.

⁴⁰ Там же. С. 361.

⁴¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 9. С. 296.

⁴² Ремизов А. Собр. соч.: Т. 5. Взвихренная Русь. С. 362.

⁴³ Там же. С. 363.

⁴⁴ Там же. С. 363.

⁴⁵ Федин К. Горький среди нас: Картины литературной жизни. М., 1968. С. 117–118.

⁴⁶ Там же. С. 118–119.

Л.А. Колобаева
(Москва)

В СПОРЕ С Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ: КАТЕГОРИИ ЗЛА, СОВЕСТИ, «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ» В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА

Отношение Бунина к Достоевскому — одна из серьезнейших проблем в осмыслении бунинского творчества, которая уже давно озадачивала критиков и литературоведов. Среди работ на эту тему выделяются статьи О.В. Сливичкой («Рассказ И.А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский)» // Русская литература XX века. (Доктябрьский период). Калуга, 1971), Ю.М. Лотмана («Два устных рассказа Бунина. (К проблеме «Бунин и Достоевский)» // Лотман Ю.М. Избр. статьи в 3 т. Т. 3, Таллин, 1993) и В.А. Туниманова («Бунин и Достоевский. (По поводу рассказа Бунина «Петлистые уши»)» // Русская литература, 1992, № 3). Размышления и споры на эту тему вспыхивают вновь и вновь, в 2001 г. в антологии «Иван Бунин: Pro et contra» опубликованы две статьи об отношении Бунина к Достоевскому: Н.Л.Елисеева («Бунин и Достоевский») и Роберта Боуи («Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина». Перевод с англ.). Лучшими, на мой взгляд, остаются работы О.В. Сливичкой, включая ее недавнюю книгу «“Повышенное чувство жизни”: Мир Ивана Бунина» (М., 2004). Однако проблема до сих пор остается загадочной и далеко не разрешенной. Природа зла, которая, с точки зрения О.В. Сливичкой, принципиально по-разному толкуется Достоевским и Буниным, в мире Бунина предстает как зло **космическое**, потому и безнаказанное. Такое толкование мне представляется излишне абстрактным и не вполне убеждает. В этой статье мне хотелось бы рассмотреть проблему зла, преступления у Достоевского и Бунина, поставив последнего в некоторый контекст литературы XX века.

Философ И.А. Ильин, размышляя о русских писателях XX столетия, о Ремизове в частности, писал, что он до дна прочувствовал обнажившийся в нашу «ночную» эпоху мрак человеческой души — «черствую злобу», «ожесточение неудачливого инстинкта»¹. Примечательно, что преступление в художественном мире А. Ремизова приоткрывается в поэтике *сновидения*, то есть в глубине бессозна-

тельного, как «мечта жизни», желание наивысшей свободы². Можно сказать, что размышление о природе зла, преступления, в особенности размышление над злом в его максимальном, самом страшном выражении — человекоубийстве, выходило на авансцену художественного сознания многих, почти всех крупных писателей XX столетия — от Бунина и Горького до В. Маканина и В. Распутина.

Опыт Ф. Достоевского, понятно, в этом отношении неоценим. Бунин, при всем известном его остром неприятии Достоевского и скрытом «соперничестве» с ним, в чем-то существенном был солидарен с его «жестоким талантом» и на его опыт опирался. Показательно, например, признание Буниным гениальности художественного проникновения Достоевского в существо социалистов в «Бесах», о чем он писал в дневнике за 1929 год: «Только Достоевский до конца с гениальностью понял социалистов, всех этих Шигалевых, <...> проник до самых глубин их»³. А социалисты типа «бесов» были для Бунина, как и для Достоевского, крайним воплощением человеческого зла. Г. Кузнецова в своем «Грасском дневнике», отмечая критицизм Бунина по отношению к Достоевскому, свидетельствует и о том, что Бунин признавал силу Достоевского-художника и не раз говорил: «Конечно, замечательный русский художник — сила!»⁴.

Но преступление и раскаяние, зло и совесть существенно пересматриваются в русской литературе XX века. Мотивы преступления — сквозные в творчестве Горького. В романе «Трое» (1901) преступление осмыслено как *несчастье*: «Не волк, а несчастный человек...», — заключает о себе Илья Лунев, убивший хозяина Полуэктова: «Что купец? Он — несчастье мое. А не грех...» И это явно перекликается с идеей Ницше о «несчастье, замаранном понятием греха...»⁵. Ключевой мотив романа — мотив преступления без покаяния, в художественном претворении которого Горький был полемичен по отношению к Достоевскому. Совесть героя, Ильи Лунева, молчит, в финале романа он прямо отрицает ее: «Совести нет...» Достоевский же видел в совести сердцевину человеческой природы, ее «сообщительной» сущности. «Совесть — это непосредственно данный каждому голос «другого» (в пределе — всех других) в его душе...», «непосредственно достоверное каждому человеку чувство вины»⁶, зерно идеального в бытии человека, — по справедливому заключению Ю. Давыдова о Достоевском. В понимании великого художника совесть онтологична, укоренена в человеческой личности. Горький в этом сомневается (вслед за Ницше).

Бунин в художественном осмыслении зла, преступления и совести ближе к своему современнику, Горькому, нежели к Достоевскому, хотя, разумеется, во многом расходится и с первым. Горький мотиви-

рует преступление прежде всего социально, общественным неравенством людей, несправедливостью и их психологическими последствиями, отчаянным возмущением порядками жизни человека из «низов». Бунин видит своих героев-преступников людьми самого разного социального статуса — это «мужики» (рассказы «Ермил», «Игнат», «Ночной разговор», дворовый Герваська из «Суходола» и т. д.), купцы (миниатюра «Убийца»), дворяне («Петлистые уши», «Дело корнета Елагина») и др. Но, минуя социальные различия, Бунин стремится проникнуть в тайну общего, заложенного в самой их сущности, всечеловеческой и национальной.

В наибольшей степени Бунин оригинален и полемичен по отношению к своим предшественникам в изображении «народа», «мужиков» (повесть «Деревня», «крестьянские» рассказы 1910-х годов). Художник последовательно руководствуется здесь принципом — «стыдно сказать, а нельзя скрыть», т.е. принципом безжалостной правдивости, главным своим эстетическим законом. Красноречив в этом плане «Ночной разговор» (1911). Рассказ построен в форме группового речевого портрета мужиков, их «ночного разговора», когда идет речь об убийстве и реакции на это слушателей, мужиков и гимназиста. Впечатление *ужаса* от жестокости Бунин создает парадоксальным *отсутствием ужаса* в рассказе, точнее, в рассказывании персонажей о нем. Художник фиксирует внимание на том, *как, с какой легкостью*, просто и «весело», смеясь, рассказывают о случившемся мужики — Пашка, тогда солдат, с ощущением своей несомненной правоты прикончивший бежавшего арестанта, «бунтовщика», и Федот, убивший соседа по ничтожнейшему поводу — из-за козы, «ненароком», в драке. Эффект необъяснимости подобного восприятия произошедшего — самими «убийцами» и сочувственно слушающими их мужиками — усиливается и оттеняется в рассказе потрясением гимназиста, наивного юноши, «увлеченного мужиками».

Загадочное преступление без наказания, без суда совестью показано в рассказе Бунина «Ермил» (1913). Писатель подходит здесь к осознанию того феномена зла, той формы убийства, что угрожающе развернется в будущем, в реальности XX века. Это — не месть, не убийство из корысти или из ревности, а убийство случайного, по существу неповинного человека, — так сказать, прообраз сегодняшнего терракта. Правда, по воле Ермила обрядившееся в форму расплаты за страх (за спровоцированную им самим попытку его напугать).

Источник подобного зла, как это раскрывается в рассказе, далеко зашедшее отчуждение от мира, *страх* перед ним того человека, который «никогда не видал добра ни от начальника, ни от ближнего»,

считал всех людей «лиходеями» и «копил себе в утеху — *злые сознание*» обиды на них⁷. В подтексте рассказа кроется мысль автора о том, что убийство, преступление может стать в сознании человека опорой для *самоутверждения*. В финал рассказа неслучайно вынесена ошарашивающая нас реплика Ермила: «Нет, я даже *преступный*,» — говорил он *с удовольствием*» (4, 59). Побудительный мотив Ермила — доказать людям, что он «не так прост», перекликается с замыслом Раскольникова через убийство испытать и подтвердить значительность своей личности.

Замечу в связи с этим, что данный рассказ, как и многие другие бунинские произведения, не подтверждает известный тезис о том, что личностное начало, личность как таковая в мире Бунина отодвигается на периферию, перестает интересовать художника⁸.

Обозначенная в рассказе связь героя с религией, с верой предстает в изображении Бунина ослабленной, искаженной и потому не спасает человека от злодеяний. Автор показывает Ермила за молитвой, замечает, что он считает себя верующим, но «крепко» верит только в «темную силу». Примечательна деталь: убийца отбывает свое наказание в *монастыре*, как и Федот из «Ночного разговора», что, как видно, отнюдь не подвигает души героев к покаянию, к пробуждению в них чувства вины. Различие между Буниным и Достоевским в данном случае объясняется не только полемикой с предшественником, но прежде всего тем обстоятельством, что у Бунина идет речь о другой среде, о другом уровне сознания (по сравнению с Раскольниковым) и, главное, об ином времени, с его ценностными утратами.

Прямая полемика с автором «Преступления и наказания» заявлена Буниным, как известно, в рассказе «Петлистые уши» (1916). Стоит отметить, что этот рассказ, названный во французском сборнике рассказов Бунина «Ночь» (1929) «Преступлением», был выделен и высоко оценен Т. Манном. Сам Бунин этому рассказу придавал особое значение, включив его в свой последний сборник, вышедший уже после смерти писателя, в 1954 г.

Словами героя здесь озвучена мысль: «Довольно сочинять романы о преступлении с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания» (4, 389). Однако в рассказе нельзя усматривать только «пародию» на роман Достоевского, как это иногда происходит⁹. Бунин выводит на свет некую неслучайную философию убийства, своего рода «оправдание зла», исповедуемое героем рассказа, паном Соколовичем. Совершенное им злодеяние озадачивает своей полной немотивированностью, бесцельностью и бессмысленностью: герой рассказа убивает человека незнакомого, ни в чем перед ним не виновного, первую попавшуюся проститутку с Невского, — убивает,

чтобы убить. Не меньше ужасает нас и выразительно запечатленное автором абсолютное хладнокровие, с которым убийство женщины совершается: это как бы поступок по убеждению. Об этом мы узнаем к концу рассказа. Начальное же повествование, — где авторская речь пронизана обесцвечивающим все вокруг восприятием персонажа, где вырисовывается жутковатый петербургский пейзаж, затем дается обширный диалог героя, — разворачивается в некое психологическое и философское обоснование героем *права человека на убийство*. И, удивительное впечатление от рассказа, мы не можем не признать, что в доводах подобной зловещей философии, при всем ее цинизме, есть своя, если не правда, то закономерность. Напомнив историю жизни отдельного человека, парижского палача, отрубившего «пятьсот голов по приказу своего высоко цивилизованного государства» (4, 390), герой ссылается на Библию, начавшуюся с Каинова братоубийства, затем на факты из истории человечества, на бесчисленные случаи мести, дуэлей, героизации «убийц тиранов» и террора революции; наконец, он обращается к современности (рассказ написан в 1916 г.), к мировой войне, когда жертвы исчисляются уже миллионами. Хотя Соколович оперирует фактами, в общем известными, его логику в доказательстве разрастания практики человекоубийства и ее безнаказанности в бытии человечества трудно оспорить. Это и порождает «злое сознание» героя, его философию «права» на насилие. Подобная философия зла, «преступления без наказания», без мук совести, спокойно реализованная самим героем рассказа, оценивается художником, разумеется, как выморочная, как философия вырождения: «Я так называемый выродок». Однако самохарактеристика Соколовича представлена автором как двусмысленная: «выродок» в сознании героя стоит где-то рядом с «гением»: «У вырождков, у гениев, у бродяг и убийц уши петлистые...» (4, 398). Это притязание персонажа на исключительность — несомненно, полемический, иронический кивок Бунина в адрес Раскольникова, выдумывающего себя. Однако автор рассказа подчеркивает реальную опасность своего героя и его философии. Недаром Бунин наделяет его именем первого человека, Адама, и многоголосо ассоциативным самоопределением: «Я — сын человеческий...» (4, 388). Перед нами заново явивший себя, но и издавна существовавший зловещий дух «сверхчеловечества».

Авторская оценка в «Петлистых ушах» выражается, как обычно у Бунина, косвенно и тонко. Это не только детали неприятного, отталкивающего портрета персонажа и его внешнего поведения (холодности, высокомерия, расчетливости), но, главным образом, мастерски организованная форма нарратива. В авторское повествование искусно вплетены реакции, восприятия, интонации, голосовые обертоны,

характерные для героя. Они-то и окрашивают собой, определяют основной, мрачный тон рассказа. И они несут психологическую функцию: если в рассказе действительно нет психологического анализа в духе Достоевского, как справедливо утверждает Сливичкая, то в рассказе есть психологизм, выраженный в свойственной Бунину манере вообще. Это образная фиксация восприятий героем внешних реалий окружающей жизни. В пейзаже Петербурга выделяются «черные людские фигуры», «посеревшие от нечистого снега баржи», дроги, «увозившие куда-то <...> нищенский, никем не провожаемый» гроб, слышится «отдаленный стон фабрик и заводов», торчит перед глазами «реклама пивного завода, изображающая трех счастливых хлыщей в цилиндрах на затылок и с пенящимися бокалами в руках» (4, 387; здесь и далее курсив — Л.К.), а рекламы, по словам героя, — это «исторические документы, наиболее правдиво рисующие человеческие идеалы» (4, 383), наконец, разносится холод *Полюса* — с большой буквы, словно символ самой «холодеющей» цивилизации, цивилизации «холодеющей крови, холодеющего родства» между людьми (по выражению В.В. Розанова). Полное отсутствие в этой картине образов света, красоты, живой прелести мира, к которой так чуток всегда Бунин, и выдает принадлежность подобной картины герою, беспросветный мрак его души (с рефлексамми «петербургского мифа» в литературе). А сознание, неспособное воспринять красоту мира, — знак его божественного происхождения, с точки зрения автора, — сознание деформирующее и разрушительное. Выразительна зарисовка скульптурного «всадника» (памятник Александру III работы Паоло Трубецкого), который видится герою в сниженном, неэстетичном образе «дородного седока» на «той ужасной толстой лошади, что вечно гнет, в дожде или тумане, свою большую голову» (4, 394). Повторяющийся в рассказе мотив «обезглавленности», данный глазами Соколовича («безголовые мужчины» в бильярдной, «обезглавленный» туманом Казанский собор) в контексте произведения правомерно воспринимать как метафору духовной обезглавленности человека, отказавшегося от подлинных ценностей бытия, от нравственного его измерения.

Чем же, в итоге, отличается бунинское толкование сущности человеческого зла в сравнении с Достоевским? По мнению О.Сливичкой, это зло, источники которого заключены не в психологии и сознании человека, не в человеческих отношениях, а в космических законах бытия, это зло космическое. Я же думаю, что преступление, зло насилия в изображении Бунина все-таки много конкретнее. Философия, развернутая художником в «Петлистых ушах», концентрируется в его историко-философской концепции. Бунин — художник большой ис-

торической перспективы. У Достоевского звучит, что «от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден...»¹⁰. Бунин, сходясь здесь с Достоевским, и показал нам зло более гадкое и страшное, причем зло осознанное, зло, опирающееся не столько на инстинкт, сколько на сознание, конечно, извращенное, — на идею, идею права на убийство. Неслучайно детали сатизма Бунин убрал в окончательной редакции рассказа, а монолог героя с обоснованием его «идеи» («...Состояние убийцы зависит от его точки зрения на убийство» — 4, 389) занимает центральное место в композиции рассказа. По убеждению Бунина, происхождение зла связано с самим механизмом, «способом» человеческой цивилизации, в том числе и ему современной, с ее культом воли и силы, как и с культом мельчающих удовольствий. В то же время Бунин — угадчик будущей, еще более страшной цивилизационной фазы, приходящей, по его мнению, вместе с революцией. Подобную опасность для человечества провидел еще Достоевский, и Бунин в этом отношении несомненно опирался на его художественный опыт. По словам Бунина, фигура героя «Петлистых ушей» «ужасно оправдала» его «смутное предчувствие того, что встало затем над всей Россией»¹¹.

«Преступление без наказания» волнует наших писателей и сегодня. Два разных решения на этот счет предлагают В. Маканин в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» и В. Распутин в повести «Дочь Ивана, мать Ивана». Распутин хочет нас убедить не только в неизбежности убийства — возмездия насильнику, но и в его позитивном, так сказать, нравственном потенциале. Поступок героини побуждает к духовному укреплению близких людей (толкает к первому волевому действию дочь, приводит к критическому самоанализу мужа, направляет на путь к церкви сына). Маканин, изобразив два убийства своего героя, писателя андеграунда, современного «человека из подполья», тоже размышляет над преступлением без наказания совестью. Герой, обдумывая опыт Достоевского, не находит в себе ожидаемых внутренних опор, не испытывает совестного суда. С его точки зрения, да, пожалуй, и с авторской, оба убийства были самозащитой, во втором случае защитой чести, — «последнего», что у него осталось. Правда, нервный срыв героя осознается, в конце концов, проявлением подспудной власти совести в его душе. Объективной же силой, провоцирующей сознание человека на убийство, оказывается государство, которое в одном случае — по Распутину, виновно в своей слабости (слабости правосудия), а в другом, по Маканину, — в своей подавляющей силе, присваивающей себе тотальное право на жизнь и смерть человека.

Об этом уже в начале прошлого века, в годы войны и революции в России, в «окаянные дни» задумывался Бунин, глубоко прочувствовавший угрозу развязывания зла и духовной деградации человека. Все сказанное выше подводит нас к заключению: несмотря на существенные различия между Достоевским и Буниным в изображении зла и преступления, связанные с различиями в их мировосприятии и стиле в широком смысле слова, в чем-то коренном Бунин шел от Достоевского и дальше него, претворяя в своем художественном мире опыт иного времени, XX века, предвосхищая эпоху тотального трагизма, а потом и убеждаясь в ее наступлении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин, Ремизов, Шмелев. Мюнхен, 1959. С. 126.

² Мартын Задека. Сонник // Ремизов А.М. Избр. произведения. М., 1995. С. 323.

³ Бунин И.А. Запись от 1 января 1929 г. // Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы. В трех томах. Т. 2. Frankfurt am Main, 1981. С. 192.

⁴ Кузнецова Г. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 214.

⁵ Ницше Ф. Антихристианин // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фром, А. Камю, Ж.П. Сартр. Сумерки богов. М., 1989. С. 41.

⁶ Давыдов Ю. Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше) // Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 154, 153, 155.

⁷ Бунин И.А. Собр. соч. в 9 томах. Т. 4. М., 1966. С. 48. Дальше ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

⁸ Так, один из авторитетных современных исследователей утверждает: «У Бунина космос поглощает личность», в отличие от Л. Толстого, у которого человек «не перестает быть личностью» (Сливицкая О. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина». М., 2004. С. 186).

⁹ Боун Р. Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина // Иван Бунин. Pro et contra. Санкт-Петербург, 2001. С. 702.

¹⁰ Достоевский Ф. Собр. соч. в 30 т. Л., 1973. Т.5. С. 112.

¹¹ Цитируется по: Сливицкая О.В. Рассказ Бунина «Петлистые уши». (Бунин и Достоевский) // Русская литература XX века. (Дооктябрьский период). Сборник статей. Калуга, 1971. С. 162.

О.А. Богданова
(Москва)

«ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО» В ПРОЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.М. ГОРЬКОГО

Достоевский традиционно считается создателем особого типа «идеологического романа» в русской литературе — впервые этот тезис был обоснован Б.М. Энгельгардтом¹. Полемически развивая мысль последнего, М.М. Бахтин назвал произведения писателя «романами об идее»; по его мнению, практически всякий герой Достоевского — «человек идеи», а сам его полифонический роман — диалог «живых образов идей»².

Как представитель русского классического реализма XIX века, Достоевский воплощал в своих романах его общую черту — противопоставление «разноречию социальной современности» «слова, воплощающего устойчивую, неизменную и притом единую для всех правду — некоего «общего» слова»³. «У Достоевского, — продолжает Н.Д. Тмарченко, — основной идеологический конфликт выражен в противопоставлении «нового» личного слова безличному архаическому слову народной правды. Таково соотношении «мрачного катехизиса» Раскольникова (т.е. его исповеди Соне) и готового евангельского слова как выражения правды Сони»⁴. Опираясь на концепцию двух основных исторических типов «идеологического слова», выдвинутую еще Бахтиным («авторитарное», «слово отцов», слово «по преданию» и «внутренне убедительное», «современное слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью»⁵), исследователь утверждает: «Реалистический роман сочетает «галилеевское языковое сознание» нового времени с архаизирующими тенденциями. Расцвет художественного диалога сопровождается в нем реставрацией архаических форм авторитарного, т.е. монологического слова»⁶. Здесь «художественный диалог», как правило, происходит между персонажами; «монологическое» же слово принадлежит автору.

Таким образом, различие между писателями-реалистами можно установить по способу сочетания в их произведениях идеологизма персонажного и авторского. С этой точки зрения, своеобразие Достоевского заключается в изображении «большого диалога» героев-

идеологов, в который на равных правах вливается рассказчик или повествователь-носитель близкой автору «идеи». Так, по Бахтину, создается полифоническая структура.

Однако идеологизм «первичного автора», занимающего «внежизненно активную позицию»⁷ за пределами романного действия, растворяется у Достоевского в сверхличном целом русского национально-религиозного «предания» с его полуязыческим-полухристианским культом земли, семьи, общины, с его многомерным мироощущением, несводимым к рациональным проекциям, с его живым чувством Божественного присутствия. Последнее и есть источник «положительных» идей персонажей и рассказчиков у Достоевского (например, «почвеннического» комплекса в «Преступлении и наказании», «иночества в миру» в «Братьях Карамазовых»), но никогда не исчерпывается ими. Более того, его осязаемое присутствие в авторском поле произведения позволяет увидеть относительность даже «правильной» на данный исторический момент идеи, ее принципиальную ограниченность именно как идеи, т.е. продукта «горделивого», но несовершенного человеческого ума, пусть даже и стремящегося к Богу.

Реализм начала XX века имеет существенные отличия от реализма классической литературы XIX века, что убедительно показано В.А. Келдышем⁸. Возрастание роли личностной активности, недовольство циклическим движением времени, «ощущение судьбы исторической как судьбы личной»⁹, тяготение к конкретной политической программе, появление «образа массы» на «исторической сцене»¹⁰ — все это, наряду со многими традициями русской классики, характерно, в частности, для творчества А.М. Горького 1900–1910-х годов. Как и все литературное движение «серебряного века», горьковский реализм принадлежит к неклассическому этапу поэтики художественной модальности¹¹. Отсюда — ряд черт, роднящих его с символизмом, неореализмом и другими современными ему течениями: в частности — «изначально нерасчленимая интересубъектная целостность» «я» и «другого»¹², что влечет за собой изменения в типе «идеологического слова» по сравнению с классическим реализмом XIX века.

Влияние Достоевского на прозу Горького было отмечено еще Н.К. Михайловским в 1890-е годы¹³. По обоснованному предположению М.Г.Петровой, «параллели с Достоевским (...) заинтересовали Горького и явились импульсом для перечитывания его книг», что «вызвало новую волну внутренних и внешних переключений в тех произведениях, которые Горький писал на рубеже веков»¹⁴. Эти слова можно отнести и к роману «Мать (1906 г.)», который изображает «вза-

имодействие личности и идеи», что «заставляет нас говорить о жанре идеологического и философского романа», а значит — «обратиться ...к творческому опыту Ф.М. Достоевского»¹⁵. Правда, по справедливому замечанию М.М. Голубкова, автор «Преступления и наказания» показывал «всю губительность попыток подчинения живой жизни любой теоретической схеме, любой идее», утверждал, что «любая теория всегда ломает и в итоге убивает личность»¹⁶. Горький же, обращаясь к сходной тематике — исследованию «самого механизма взаимодействия героя и идеи», вступает с Достоевским «в неприимимую творческую полемику», доказывая «плодотворность и позитивность»¹⁷ воздействия «идеи» на человека. Еще в «Заметках о мещанстве» (1905 г.) Горький резко выступил против «проповеди терпения, примирения, прощения, оправдания»¹⁸, которую он увидел в сочинениях Достоевского. Получается, что, подобно многим другим прозаикам «серебряного века», автор «Матери» наполняет свой идеологический роман совсем иным содержанием, чем Достоевский.

Вместо оторвавшегося от «почвы» героя-интеллигента «Преступления и наказания» в «Матери» перед нами предстает немолодая женщина из рабоче-крестьянской среды, Пелагея Ниловна. Она вслед за своим сыном Павлом Власовым приобретает к не ими придуманной, пришедшей с Запада идее социализма. Эта идея начинает изменять ее личность, мирочувствие, практическую жизнь. Постепенно Ниловна втягивается в деятельность по реализации социалистического учения, в борьбу за его победу. Любимой идее эта женщина посвящает свою жизнь и готова ради нее на муки и лишения, о чем свидетельствует поведение «матери» в последней сцене романа: открытое выступление на вокзале, разбрасывание отпечатанной речи Павла в толпе людей, бесстрашие перед жандармами. Хотя горьковская героиня-идеолог по полу, возрасту и социальному положению не похожа на идеологов Достоевского, во всем остальном внешняя схема его «идеологического романа» не нарушена: «беспочвенная» человекобожеская идея овладевает индивидом, а затем переходит в действие, проверяясь на прочность самой жизнью. Но если у Достоевского такая идея, по наблюдению Бахтина, всегда «чужая» для автора, разрушительная и не выдерживает проверки, то у Горького все иначе: во-первых, автор полностью разделяет социалистическую идею (еще осенью 1905 г. Горький вступил в РСДРП(б)), а во-вторых, она не только не чужда жизни, но, более того, является главным условием ее расцвета и богатства.

На протяжении романа личность героини раскрывается: она осознает «немой ужас»¹⁹ своей жизни до знакомства с социалистами, затем избавляется от страха и приниженности, вспоминает гра-

моту, начинает много читать, узнает о географическом разнообразии мира, научается критически мыслить, осознанно и свободно выбирает свое место в рядах борцов за социализм. Жизнь Ниловны становится деятельной, исполненной смысла, богатой общением, пронизанной светом общечеловеческой культуры. «Идея» вырывает ее из безвыходного круговорота циклического времени (тысячелетние устои деревенской жизни, однообразные до автоматизма будни рабочей слободки), придает последнему поступательный характер, тем самым полагая начало «истории» как телеологическому процессу. История же есть, по художественной логике Горького, основа формирования личности. Таким образом, выстраивается предметная цепочка: идея — история — личность. Откуда же появляется идея?

У Достоевского «чужая» идея обычно имеет inferнальные корни, так или иначе она связана с «умным духом», дьяволом, губящим человека через «гордость ума». «Теория» противостоит божественной стихии «живой жизни», ярчайшим выражением которой является Христос. Вспомним чтение евангельского эпизода воскрешения Христом Лазаря в «Преступлении и наказании». Так же и погубленного демонической идеей Раскольникова может возвратить к жизни один только Сын Божий.

Стоит заметить, что «теория» Родиона, по сути дела, социалистическая: это мечта о справедливом устройстве людей на земле без Бога, усилиями сильных, «право имеющих» личностей, способных ради светлого будущего на пролитие «крови по совести». Кроме того, личность героям Достоевского дана до экспансии «идеи». В его романах последняя пытается разрушить уже существующую личность, оторвавшуюся от своего онтологического корня — веры в Бога. У Горького же личности до «идеи» просто нет. «Идея» и есть то, что формирует, создает личность. Таким образом, «идея» занимает место Бога, сама становится богом.

В мире горьковского романа социалистическая идея не просто не противостоит Христу, а теснейшим образом с Ним связана. Во-первых, впервые «история» началась благодаря деятельности этого «борца за справедливость», но затем «господа», «бога» «подменили» и в церкви бедным «пугало показывают» (с. 240). Жизнь снова стала «вечным возвращением» к дурной бесконечности. Поэтому «перемнить бога надо, ...очистить его!» (с. 240). Социализм и есть «очищение» Христа от исторических наслоений. В «Матери» отчетливо звучит тема «истинного христианства», справедливо считает П.В. Басинский: «Павел Власов и «товарищи» — «истинные» ученики Христа, пришедшие взамен мнимых»²⁰.

Конечно, Горький отнюдь не первый в русской литературе, кто называл революцию «делом любви», делом Христа (вся традиция революционной демократии и революционного народничества, поэзия Н.А. Некрасова и т. п.). Не вызывает сомнений тот факт, что в его творчестве присутствует именно гуманистический Христос, совершенный человек, лишенный божественной природы, или «человек с большой буквы». Именно ему поклоняется социалист Находка (с. 309). Кроме того, «Горький ценит толстовский образ Христа — сына человеческого, а не Бога»²¹. Такой Христос — полностью земной, лишенный мистики, и главным в нем становится «правильная» идея — объединение людей на основе справедливости.

Христос в понимании Горького — первый идеолог социализма, поэтому Павел и повесил в своем жилище картину, изображающую Его на пути в Эммаус. Сюжет выбран не случайно: здесь воскресший Сын человеческий проповедует ученикам о Царстве Божием. Социалисты понимали последнее как рай на земле. Мотив воскресшего, воскресающего Христа — сквозной в «Матери». В начале второй части романа Ниловна видит символический сон: она беременна, и на руках у нее тоже ребенок. В церкви хоронят старый мир, а Христос снова воскрес, пришел в мир в виде детей. Позже повествователь замечает, что героиня всегда любила Христа, но теперь, по мере приобщения ее к делу сына, Он стал ей ближе, стал иным, как бы снова воскресая для жизни благодаря революционерам (с. 388). В последней сцене на вокзале арестованная мать выкрикивает: «Душу воскресшую — не убьют!» (с. 516). Уже отмечалось, что идею социализма в горьковском романе правомерно назвать новым, «истинным» христианством, что неожиданно сближает писателя с «религиозной общественностью» Мережковских.

«Воскресение» Христа в начале XX века, как когда-то на заре новой эры, дает толчок историческому движению, то есть качественно изменению «земли» (застывшей, по Горькому, в циклическом безвременье — ср. «будни рабочей слободки»), направленному к благой цели. Другими словами, «идея» создает «историю», а «история» уже формирует личность.

«Земля» для Горького, в отличие от апокалипсических представлений некоторых его современников — символистов и писателей, близких к неореализму, не «проклятая» и «злая», а рождающая новую силу — «детей», идущих за «правдой», «справедливостью» (см. с. 341–342, 509). Ее можно и нужно преобразить, разбудить, «спасти». Этот мотив роднит автора «Матери» с русским классическим романом XIX века, в том числе с Достоевским. Хотя, конечно, наличная, эмпирически данная «земля» отнюдь не является у первого идеалом.

Она такая же жертва циклического застойного состояния, как и все представители «старого мира»: жандармы, судьбы, адвокаты. Характерно, что в восприятии Ниловны старик-судья на заседании по делу Павла и его товарищей похож на палку, которую держит «невидимая рука» (с. 495). Возникает ассоциация с «Кем-то невидимым» из романа Л.Н. Андреева «Сашка Жегулев» — демоническим началом, пленившим «русскую землю». У Горького нет прямых упоминаний о дьяволе, но последний как будто воплощен в том безликом страшном миро-порядке, против которого восстают «истинные христиане» «Матери».

Однако «земля» в этом романе никогда не понимается как «русская», но всегда — глобально, как земной шар, планета. Сознание социалистов интернационально: так, Софья рассказывает батракам «о всемирном бое народа за право на жизнь» (с. 377), рабочие на своих собраниях радуются успехам классовой борьбы в Германии, Италии, США. Они говорят о «рождении нового сердца земли» (с. 378), и мать, знакомясь с энциклопедиями и атласами в доме интеллигента Николая Ивановича, узнает планету в ее географическом целом и избавляется от национальной «узости». Как и «новый человек», «новая земля» у Горького — продукт исторического творчества. Сама же «история», как было сказано, продукт идеи о справедливом устройстве земной жизни. «Идея» наделена творящей силой.

В письме к Л.Н. Андрееву от 2–4 декабря 1901 г., резко аттестуя «богоискателей» как «сволочь Христа ради», Горький далее поясняет: «Не настоящего Христа, а... церковно-полицейского... Хотя я и настоящего Христа не одобряю, ибо поспешил он явиться. Его время — лет через тысячу от нас...»²². Правое дело исторического Христа, по Горькому, не удалось из-за преждевременности. Теперь же «идея» может овладевать многими, сплачивать их воедино, потому что появился рабочий класс. Личного «спасения» писателю недостаточно — он мечтает о коллективном. «Растет новое сердце — коллективное», — восклицает один из социалистов-идеологов Андрей Находка (с. 304).

Сама социалистическая идея в горьковском произведении не индивидуальное достояние какого-либо персонажа, а двигатель и организатор большого числа людей — социал-демократической рабочей партии, «новой церкви». Как и в евангельской, в ней «несть ни еллина, ни иудея», и в национальном, и в социальном смысле. «Новая церковь» объединяет народы всего мира, в ней уживаются интеллигенция, крестьянство и рабочий класс, призванные люди разного социального происхождения (Сашенька — дочь помещика, Людмила — жена товарища прокурора, Рыбин — крестьянин, Власовы — рабочие и т.д.). Но если в Библии церковь — создание Христа, то у

Горького все наоборот. «Господа нашего Иисуса Христа не было бы, если бы люди не погибли во славу его...», — озаряет Ниловну после первомайской демонстрации: в жертвенном подвиге Павла, Находки и других она увидела «Христову правду» (с. 341). Именно после этого ей приснился сон о воскресшем Сыне человеческом. Здесь мы видим раннее проявление «богостроительства» в творчестве Горького. Получается, что коллективная идея о братском, справедливом объединении людей создала самого Христа, а не наоборот. «Идея» получает онтологический статус, подобный роли Бога-Отца в библейском мифе. В этом сказывается приверженность Горького рационалистической культуре Нового времени, что характерно для мировоззрения, лежащего в основе реалистического литературного направления с его гуманизмом, оптимизмом и утопическим конечным идеалом.

Что касается русской классики XIX века, в том числе творчества Достоевского, то ее реализм осложнялся, по выражению Ю.М. Лотмана, «тернарностью», придававшей ей во многом иное качество. Русский классический реализм — это «мир жизни», расположенный между «добром» и «злом», оправданный «самим фактом бытия». Хотя «бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего мира на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное... характерна для русской культуры на всем ее протяжении»²³, «бинарный модус» в русской классике сложно сочетается с «тернарным», но именно последний позволяет выделить ее как особое, целостное явление.

Подобно многим произведениям неклассической литературы рубежа XIX–XX веков, «Мать» демонстрирует неосинкретизм образа автора и героев, ставших его творческими ипостасями. Другими словами, здесь, в отличие от «идеологического романа» Достоевского, явлена иная «структура субъектных отношений: нераздельность образа автора и духовных сущностей героев»²⁴. Действительно, «внутренне убедительные» «идеологические слова» горьковских персонажей-партийцев (Павла, Ниловны, Находки и др.) совпадают со словом авторским, формируя его целостность как составляющие части. «Авторитарного» же слова, как это было у Достоевского, в романе «Мать» просто нет — его заменяет авторская «идея» (социализм и богостроительство), не связанная со «словом отцов», с русским национально-религиозным «преданием», а напротив, содержательно противостоящая ему.

Итак, «идея» в «Матери» — создание «коллективного разума» персонажей и автора вместе, «новый бог» — бог «света и правды, разума и добра» (с. 331). Вскоре, в повести «Исповедь» (1908 г.), Горький почти дословно повторит мысль Шатова из «Бесов» Достоевско-

го: «Бог есть синтетическая личность всего народа...»²⁵. Как и большинство писателей «серебряного века», автор «Матери» солидаризируется с идеями *персонажей* Достоевского, а не с *авторским* миропониманием создателя «идеологического романа». Это относится и к раскольниковской «крови по совести». Горький принимает ее, подобно З.Н. Гиппиус, А.М. Ремизову, Л.Н. Андрееву, хотя и несколько по-другому.

«Кровь» для него всего лишь печальная необходимость в борьбе за лучший мир. Его социалисты не любят и не хотят «крови» — вспомним отношение Павла и Находки к убийству доносчика Исаея Горбова: «противно», «лишнее» (с. 311). Они с опаской относятся к крестьянской революционности: «мужик обнажит землю себе, если он встанет на ноги! Как после чумы — он все пожжет, чтобы все следы обид своих пеплом развеять...» (с. 320). К защитникам старых порядков нет личной ненависти: «Полиция, жандармы, шпионы — все это наши враги, — а все они такие же люди, как мы, так же сосут из них кровь и так же не считают их за людей... А вот поставили людей одних против других, ослепили глупостью и страхом, ...сосут их, давят и бьют одних другими. Обратили людей в ружья, в палки, в камни...» (с. 311–312).

По сути дела, мы видим здесь просветительскую иллюзию тождественности разума, добра и красоты и утопическое представление об изначальной благодати человеческой природы, глубоко чуждые Достоевскому-христианину, признававшему догмат о первородном грехе, а потому — «падшьсть», дисгармоничность природы мира и человека. Горький же убежден, что, достаточно человеку уразуметь, где добро и зло — и он автоматически станет добрым. Поэтому так велика в его рецептах «спасения» мира роль культуры, образованности, просвещения, пропаганды. «Наше дело» — «учиться и учить других», «надо голову вооружить, а потом руки» (с. 289), — отвечает Находка рвущемуся в бой с угнетателями Весовщикову. Стремление к скорой «крови», по Горькому, свидетельство идейной и личностной незрелости. Тот же Весовщиков в результате общения с социалистами преобразуется: «Стал удивительно прост и искренен и весь переполнен желанием работы (...). Главное, в нем родилось истинно товарищеское чувство...» (с. 403). Он занялся нелегальной типографией, печатающей агитационную литературу для народа.

Однако «кровь по совести» все же допускается горьковскими «истинными христианами», даже Ниловой: «Знаю — грешно убить человека, — а не считаю никого виноватым» (с. 311), — заключает она после убийства Исаея. Чуткий, душевный Находка заявляет: «За товарищей, за дело — я все могу! И убью. Хоть сына...» (с. 307). Добрая,

интеллигентная Людмила, завидуя духовной общности Павла и Ниловны, признается, что ее сына-подростка воспитывает идейно чуждый ей муж: «Сын может вырасти врагом моим <...> И даже если бы он умер — мне легче было бы...» (с. 508). Так возникает в «Матери» мотив сыноубийства, хоть и негромко звучащий, но явственный. За год до романа вышел в свет «Петр и Алексей» Мережковского. Переключка несомненна. И если позиция Мережковского в этом вопросе амбивалентна, то горьковская — однозначна: он на стороне Петра Великого, трудолюбца и преобразователя жизни ради общего блага. В его романе верность «идее» — важнее личных, даже кровных уз: мать с одобрением подтверждает, что Павел «перешагнул бы... через нее», если б она «легла» у него на дороге (с. 367).

Ключевая для Достоевского тема «народ и интеллигенция» занимает и в «Матери» важнейшее место. У Горького, в отличие от автора «Преступления и наказания», отношения между первым и второй почти идиллические. Это, в первую очередь, объясняется тем, что народ в этом романе не столько крестьяне, сколько рабочие. Они оторваны от тысячелетней «почвы» с ее несмываемыми обидами, у них нет «мелкособственнических» интересов — поэтому они более свободны. В силу своего социального положения они более сплочены и грамотны. Рабочие — тот новый «избранный народ», который может воспринять «воскресшую» «идею»; «новые мехи», в которые вливается «молодое вино». У рабочих нет векового недоверия и ненависти к «господам»-интеллигентам, каковые накопились у крестьян: вспомним враждебность Рыбина к сельским учителям, фельдшерам и т. п., его готовность их «подставить», которую решительно осуждают Ниловна, Павел и Находка (с. 314–315).

«Идеей» оплодотворяют рабочую массу именно интеллигенты. Крестьяне же, по Горькому, не владеют истиной, она приходит к ним через рабочих и интеллигенцию (поездки Софьи и Ниловны по деревням). Так что автору «Матери» чужда концепция народа как носителя высшей «правды» и представление о субстанциальной «святости» русской земли, составляющие авторский идеал Достоевского. «Новое христианство» социалистов имеет мало общего с народно-православной церковной верой. «Идея» призвана «спасти» всю «землю» планеты, не только русскую. Она, как и евангельское христианство, претендует на «вселенскость».

Если у Достоевского «почва» и народ — *субъекты* «спасения» «беспочвенных» интеллигентов-идеологов, то у Горького они — *объекты* «спасения» посредством всемирной «идеи», носителем которой является интернациональный пролетариат во главе с социал-демократической партией. Таким образом, апокалипсическое настроение

в целом чуждо автору «Матери», хотя в романе и звучат мотивы «отречения» от «старого мира». Но это не тотальное отречение, а стремление улучшить, обновить уже существующее. Горькому-реалисту свойствен земной, «посюсторонний» оптимизм.

Между передовыми рабочими и революционной интеллигенцией нет непроходимой границы — все они «товарищи», и, приобщаясь к культуре, рабочие становятся интеллигентными людьми: Ниловна, Павел, Находка. Мечта Николая Ивановича — создать «истинно пролетарскую интеллигенцию» (с. 454). Однако разный жизненный опыт все же дает некоторые шероховатости в общении. Так, несмотря на самоотверженность, доброту и бескорыстие, Николай и Софья сохраняют барские привычки в быту, их гости чувствуют себя неловко с рабочими. Кроме того, у них разная историческая миссия; поэтому интеллигенты, по наблюдению Ниловны, больше говорят «о разрушении старого», а рабочие — «о созидании нового» (с. 385). Интеллигенция сама по себе не способна сделать социалистическую идею действенной, соединить с жизнью — это под силу только рабочему классу. Отсюда — постоянное чувство доброго превосходства Ниловны над городскими товарищами. Она с огорчением замечает, как резко и грубо ссорятся между собой интеллигентные гости Николая Ивановича, стремясь в идейных спорах возвыситься один над другим. В рабочей среде такого не бывает. Интеллигенты в своей психологии несут разрозненность старого мира — только рабочие способны на настоящую солидарность: идея справедливости преобразует каждого из них психологически, создавая идеальный коллектив. Таким образом, идеал Горького умозрительен. Взаимоотношения между рабочими в «Матери» скорее мечта, чем реальность; пример для подражания. Известно, что писатель «считал, что приукрашивать жизнь абсолютно необходимо, чтобы она становилась красивее, а люди... лучше»²⁶.

В заключение разговора о «Матери» стоит заметить, что Горький, как человек с глубокими национально-религиозными корнями и как художник-реалист, стремился, может быть неосознанно, преодолеть «беспочвенность» социалистической идеи для России. Выходец из народа, он был далек от его идеализации и хорошо знал силу народного «нигилизма»: живущую в нем жестокость, разрозненность интересов. «Историческое христианство», по его мнению, не сумело преодолеть эти черты. Однако в его глубине, как зерно евангельского учения, всегда жила идея любовного единения людей, стремление к справедливости. Это и была ниточка, соединявшая положительный духовный опыт русского народа с новой всемирной идеей социализма. Общим знаменателем старого и нового, в понимании Горького, стал образ Христа. Именно он дал возможность Ниловне, Рыбину,

бабе Татьяне и другим героям-выходцам из крестьянской среды приобщиться к социалистическому учению — «новой вере», во многом основанной на «исторической», хотя и переосмысленной в гуманистическом ключе. Главное для Горького в социализме — идея «всеобщего единения»²⁷, но это же самое (хотя далеко не только это) в течение двух тысяч лет проповедовало христианство. Поэтому у Ниловны, русского человека «простого сознания», в начале произведения церковно-верующего, «революционные идеи сына совмещаются... с христианской идеей любви к ближнему»²⁸. Она принимает «идею» «сердцем», эмоционально, а не «разумом», теоретически. В этом для Горького — достоверность, испытанность русской жизнью и своеобразная «почвенность» исповедуемого им учения.

Отсутствие «диалога» идей не позволяет говорить в связи с «Матерью» о полифонизме: мысли персонажей-партийцев дополняют друг друга, вместе создавая картину целостного учения. Авторский же идеологический голос сливается с «внутренне убедительными» словами персонажей-партийцев и превосходит каждое из них в отдельности. Однако он совсем не связан с «общим словом» «по преданию», являясь продуктом индивидуально-группового религиозно-философского творчества (имеется в виду течение в русском марксизме, развивавшее в 1907–1909 гг. «философию коллективизма»: А.А. Богданов, А.В. Луначарский, В.А. Базаров и др., к которому идейно и практически примыкал Горький).

Отмеченный неосинкретизм субъектных отношений в этом горьковском произведении можно считать логическим развитием монологической позиции автора в классике XIX века (например, переработкой опыта Л.Н. Толстого), что уводит создателя «Матери» от тех типов «идеологического слова», которые представлены в творчестве Достоевского.

В повести «Исповедь» (1908 г.) Горький-автор солидаризируется с мыслью одного из своих персонажей, интеллигента Михаила. «Внутренне убедительное», «идеологическое слово» учителя с Исетского завода — повторение и развитие идеи «народа-богоносца», высказанной героем романа Достоевского «Бесы» Шатовым, что впервые было замечено В.В. Розановым²⁹.

В структуре произведения Достоевского «теория» Шатова — одно из трех антиномичных идейных построений, внушенных разным лицам главным героем романа Ставрогиным — человеком, верующим в беса и не верующим в Бога, по сути дела Антихристом. Экзистенциальный крах самого Ставрогина — источника этой «идеи», несуразность жизни и гибель Шатова, «съеденного» этой «идеей», —

свидетельствуют о том, что она отнюдь не проистекает из авторского мировоззренческого плана, не связана со «словом отцов», с «преданием». Это явно «чужая» для создателя «Бесов» идея³⁰. Особенно ясным это становится, когда Шатов признается, что не верует в Бога, но при этом верует в Россию, в ее православие, в новое пришествие Христа именно в России³¹.

Если убрать из этого «исповедания веры» слова о православии, то получится основа теории горьковского Михаила: народ — «едино истинный храм бога живого»; «главное преступление владык жизни в том, что они разрушили творческую силу народа. Будет время — вся воля народа вновь сольется в одной точке; тогда в ней должна возникнуть необоримая и чудесная сила, и — воскреснет бог!»; «вот источник горя земли: нет свободы росту духа человеческого!»³²

Идеи социализма и «богостроительства», по Горькому, взаимосвязаны, так как для осуществления последнего необходимо, во-первых, единение всех людей из народа и, во-вторых, устранение эксплуатации, принижающей народные массы до скотского уровня.

«Идея» дана Михаилу готовой, в повести не показан процесс ее становления в сознании этого героя. Источник «идеи» не персонафицирован, в отличие от «Бесов». Нельзя определенно сказать, она ли формирует характер Михаила, или его личностные качества позволили герою воспринять идею «богостроительства». Во всяком случае, ко всем остальным персонажам — Иегудиилу-Ионе, членам рабочего кружка на Исетском заводе, Матвею — она приходит именно от Михаила. Так, Иегудиил направляет Матвея туда, где сам «учился» — на Исетский завод (с. 338). Рабочие и ученики школы повторяют мысли своего учителя, говорят его словами. Сам Михаил — человек образованный, любитель книги. Напрашивается вывод о том, что его «идея» — плод мировой философской мысли, плод общечеловеческой культуры.

Симптоматично, что ни один из представителей народа не смог самостоятельно выработать в себе мысли о «богостроительстве», хотя она соответствовала мироощущению многих из них. Вспомним, к примеру, церковного сторожа Власия из детских лет Матвея, утверждавшего, что традиционная православная церковь — «то же кладбище», «место мертвое», а «живой бог, настоящий, не из дерева» — «я сам...» (с. 223). Во многом симпатична рассказчику вера дьячка Лариона — его воспитателя, который имел «необъятного бога», отрицая дьявола и считая жизненное зло — следствием скотского начала в самом человеке (см. с. 262, 220). Подобные персонажи восстают против ложных, по их мнению, представлений, навязанных народу «барами, господами», которые, ради власти, поставили Бога вне

людей и остановили духовный рост народа. Однако позитивной программы действий они выработать не в состоянии. Только с высот культуры, по Горькому, может быть увидена и преодолена всеобщая раздробленность, сначала умозрительно (в виде «идеи»), а затем практически (в виде деятельности по «плановому» строительству новой жизни (с. 360)).

Таким образом, «идея» в «Исповеди» не вырастает из народной почвы сама по себе, а сеется в нее, подобно зерну, в ожидании всходов. Это как будто напоминает ситуацию со словом божественного Откровения в Евангелиях. Но место Божьего слова у Горького занимает слово человеческой мудрости, человеческой культуры. «Богостроительство», по его мнению, самое актуальное для рубежа XIX–XX веков «слово».

Неудивительно, что Иегудиил, ученик Михаила, высказывая рассказчику мысли о «богостроительстве», заявляет: «<...> на сей день — это так, а как будет завтра — не ведаю», «нельзя говорить человеку: стой на сем! но — отсюда иди далее!» (с. 328–329). В этих словах утверждается принцип движения, непрерывного роста человеческих «идей», отвергается абсолютизация какой-либо из них. Это как будто сближает «положительное», близкое авторскому «идеологическое слово» у Горького с подобным же «словом» у Достоевского. Однако для первого все относительные, неполные, промежуточные «идеи» совсем не проекции некоего надидеологического, извечно данного единства, как для Достоевского, но как бы этапы именно *идеологического* роста человечества. По мере преодоления разрозненности, обретения «согласия» внутри себя, народ произведет окончательную «идею» — «родит» Бога: «Бог есть комплекс тех, выработанных племенем, нацией, человечеством, *идей* (курсив мой — О.Б.), которые будут и организуют социальные чувства, имея целью связать личность с обществом, обуздать зоологический индивидуализм» (с. 507).

Неклассический синкретизм автора и главного героя-идеолога проявляется в «Исповеди», как и в «Матери», в неразличимости «авторитарного» и «внутренне убедительного» «идеологических слов», в слиянии их в единую «интерсубъектную целостность»³³.

«Почва» должна быть приготовлена к приятию «нового слова». Процесс такой «вспашки» человеческой души и составляет основной сюжет произведения. Архаические тенденции неклассической литературы сказываются в «Исповеди» и в том, что здесь, по сути дела, дан циклический сюжет: потеря Бога — поиск — обретение Бога. Причем «всеобщность» этого сюжета показывается с помощью кумуляции — пространственного наращивания семантически тождественных ситуаций. Бога (традиционного, православного) потерял не

только центральный герой-рассказчик Матвей, но и многочисленные персонажи из народа, которых он встречает на своем пути: Ларион, Власий, Христина, Григорий, Серафим и многие другие. На всем протяжении действия герой находится в гуще «богоискателей». Обретают нового бога — «народушку бессмертного», помимо него, Иегудиил, рабочие с Исетского завода, юные ученики Михаила и т.д.

Интересно, что Матвей неоднократно заявляет о том, что ищет не просто Бога, а «знание законов Его» (с. 293), законов, по которым Он строит жизнь, — т.е. идею. Недаром после своей проповеди «богостроительства» Иегудиил обращается к недоверчивому Матвею: «Разве я тебе говорю — верь? Я говорю — узнавай!» (с. 338). Здесь вера рождается из идеи, а не идея — из веры, как это было у Достоевского.

Циклический сюжет осложняется в «Исповеди» сюжетом становления, характерным для поэтики художественной модальности в целом. Как установил Бахтин, существуют две основные формы сюжета становления: временная и пространственная³⁴. Помимо Гете, по наблюдению С.Н. Бройтмана, к первой форме тяготеют произведения Л.Н. Толстого, Т. Манна и др. Ко второй, помимо Достоевского, — А. Белого, Ф. Сологуба, из иностранных писателей — Дж. Джойса и др. Достоевский, по мысли Бахтина, в отличие от Л. Толстого, «самые этапы стремится воспринять в их *одновременности*, драматически *сопоставить* и *противопоставить* их, а не вытянуть в становящийся ряд»³⁵. Поэтому сюжет в романах Достоевского — это «процесс диалогического взаимоосвещения сознаний и событий»³⁶.

В построении сюжета становления в «Исповеди» очевидна ориентация на творческий опыт Л. Толстого: действие повести длится не один десяток лет, в течение которых центральный герой-рассказчик Матвей последовательно проходит этапы на пути к своей внутренней цели — обретению знания о смысле жизни, об «истинном» Боге. Ребенком Матвей горячо верует в традиционного православного Бога, затем — осознав, что своей праведностью прикрывает лихоимство своего воспитателя и будущего тестя Титова, — отходит от церкви и видит смысл жизни в простом человеческом счастье с любимой женой Ольгой. Но этот стихийный природно-языческий гуманизм удовлетворяет героя лишь до того момента, пока на него не обрушиваются несчастья: угроза солдатчины, денежная зависимость, смерть жены и обоих детей. «Болит душа обидой на Бога», которым «все люди брошены... без помощи и без пути!» (с. 250), — признается герой-рассказчик.

Интересно, что здесь Матвей, подобно одному из героев Достоевского, Ивану Карамазову, сомневается не в бытии, а в *милосердии* Бо-

га. В этом смысле «Исповедь» во многом напоминает теодицею Достоевского, с той разницей, что у Горького она разворачивается по сути в авторском идеологическом поле (вспомним о неосинкретизме автора и героя, характерном для неклассической литературы в поэтике художественной модальности), а у Достоевского — в персонажном. Кроме того, богоборцы последнего в конце концов успокаиваются в библейском Боге (например, Раскольников) или стремятся к этому (например, Ставрогин); горьковский же герой, напротив, в результате многолетнего «богоискательства» полностью отрекается от Бога «исторического христианства» как ложного. Это, по словам проповедника «богостроительства» Иегудиила, «господский» бог, выдуманный ради власти над народом, «бог — враг людей, судия и господин земли» (с. 330). Христос же в «Исповеди», как и в «Матери», — дитя народа-«богостроителя».

Однако поначалу речи странника кажутся Матвеем безумными, так как он еще не готов к тому, чтобы стать частью коллективного народного разума. Не веря в то, что «богостроитель — это суть народушко», «начало жизни единое и несомненное», «отец всех богов бывших и будущих» (с. 331), в том числе Христа, он, опираясь на собственный жизненный опыт, возражает Иегудиилу: «Что такое — народ? Грязен телом и мыслями, нищ умом и хлебом, за копейку душу продаст...» (с. 332).

Пока Матвей — индивидуалист, пока он ищет Бога (а вернее, «законы, по коим строится им жизнь» (с. 293)) отдельно от других людей, для себя одного, он, по словам учителя Михаила, «старается отойти от жизни вбок, выкопать в земле свою норку и из нее одиноко рассматривать мир; из норы жизнь кажется низкой, ничтожной; видеть ее такую — выгодно уединенному!» (с. 343). «Выгода» здесь — в самовозвеличении над людьми. Когда же Матвей, после участия в рабочем кружке на Исетском заводе, вновь оказывается в гуще народа, то смотрит на него уже другими глазами: «Десятки видел я удивительных людей... Велик народ русский, и неописуемо прекрасна жизнь!» (с. 373). Преодоление одиночества, оторванности от народного целого — вот внутренняя задача, которую нужно решить герою на протяжении действия повести.

Прощаясь с ним, Михаил говорит: «Вы для меня уже и теперь отточенная трением жизни, выдвинутая вперед *мысль народа* (курсив мой — О.Б.), но сами вы не так смотрите на себя; вам еще кажется, что вы — герой, готовый милостиво подать, от избытка сил, помощь бессильному. Вы нечто особенное, для самого себя существующее; вы для себя — начало и конец, а не продолжение прекрасного и великого бесконечного!» (с. 360). Только *осознав* связь с «народушкой

бессмертным», Матвей обретет способность к коллективному «богостроительству».

Стоит обратить внимание на характеристику поисков героя как проявления общенародной «мысли», а также на то, что общность с народом должна быть обязательно им *осознана*. «Богостроительство» — рациональная вера; вера, исходящая из «идеи». Недаром Матвей одобрительно размышляет о Михаиле: « <...> мыслям своим верует» (с. 345).

Концепция «неготового мира», характерная для поэтики художественной модальности в целом, в неклассической литературе становится ведущим эстетическим принципом³⁷. Горьковская «Исповедь» здесь не исключение. Так, Матвей, Иегудиил и многие другие персонажи «не есть нечто предшествующее <психическим> процессам, эманулирующее их как проявление своих свойств», но «есть нечто, возникающее и порождаемое движением»³⁸, — движением общечеловеческой, общенародной мысли. То же самое можно сказать и о персонажах романа «Мать», прежде всего о Ниловне.

Мысль, создающая мир, формирующая личности людей, — это стержень многих произведений «серебряного века» («Петербург» А. Белого, «Творимая легенда» Ф. Сологуба и др.). Горький отличается от своих современников, в первую очередь, происхождением и содержанием такой мысли. У автора «Матери» и «Исповеди», как уже упоминалось, это мысль человеческая (и только человеческая), но не индивидуальная, а коллективная — лучший на «сегодняшний» для Горького день плод коллективной культуры человечества. Ее содержание — социализм и «богостроительство».

Напомним, что в творчестве Достоевского человеческая мысль отнюдь не наделена абсолютной творящей силой. Последняя, по Библии, свойство Божественного Слова, несводимого к идеологии. Даже «положительная идея» (например, «иночество в миру» старца Зосимы и Алеши Карамазова) становится действенной, только приобщившись к надчеловеческому, божественному духовному источнику. «Чужие» идеи, которым, в отличие от Горького, Достоевский уделяет основное внимание в своих романах («кровь по совести» Раскольникова, «миллион» и «угол» Аркадия Долгорукого, «право на бесчестие» Ставрогина и Петра Верховенского, «все позволено» Ивана Карамазова и т. д.), напротив, имеют разрушительный, а не созидательный характер.

Упомянутое различие вообще очень важно для понимания характера «идеологического слова» у обоих писателей. Для Горького актуальна прежде всего «своя», близкая ему как автору «идея» персонажа, с которой он, как правило, сливается в неосинкретическом синтезе.

«Чужие» идеи в произведениях автора «Матери» выведены, в основном, эскизно, не «изнутри» героев, а как бы «извне», «сверху», и снабжены отрицательной авторской характеристикой. Например, изложение Тиуновым («Жизнь Матвея Кожемякина») чуждой для автора мысли о «тонкой интриге» против русского народа со стороны немцев и «жидов», сопровождается следующим описанием его внешности, явно выражающим фразеологическую точку зрения автора: «Он очертил глазом своим сверкающий круг, замкнул в этом круге слушателей, положил руки на стол, вытянул их и напряг, точно вожжи схватив. Рана на лице его стала багровой, острый нос потемнел, и все его копченое лицо пошло пятнами, а голос сорвался, захрипел»³⁹.

Достоевский, напротив, исследует, в первую очередь, именно «чужие» идеи, давая им возможность развернуться «изнутри» и до конца, утвердиться на, казалось бы, незыблемых логических основаниях, при этом не подвергая их очевидной оценке «первичного автора». Они опровергаются экзистенциально, столкнувшись с благой надчеловеческой стихией, в том случае, если не могут в нее вписаться.

Кроме того, у Достоевского носитель «идеи» как личность обычно предшествует своей «мысли»: или сам ее порождает (Ставрогин, Мышкин, Зосима), или, захваченный ею извне, борется с ней с помощью своего личностного потенциала (Раскольников, Аркадий Долгорукий).

Все сказанное выше закономерно порождает отмеченные различия как в структуре, так и в содержании «идеологических слов» у Достоевского и Горького.

На характер «идеологического слова» в произведениях обоих писателей также влияет и различное соотношение единичного и единого в их творчестве, что также определяется принадлежностью Достоевского — к классической, а Горького — к неклассической стадиям поэтики художественной модальности. «В классике, — отмечает С.Н. Бройтман, — видимый акцент на единичном, единое же является скрытой глубиной единичного и не поддается какой бы то ни было определенной экспликации»⁴⁰. Действительно, у Достоевского субстанциальное значение имеет отдельная человеческая личность, именно ей и ее «идеям» уделяется основное авторское внимание. Единое же — это та онтологическая всеобщность (народ как воплощенное «предание», как идеальная сущность, включающая в себя и Бога, и дьявола), с которой личность человека вступает в те или иные неосознаваемые духовные связи.

«В неклассическом искусстве, — продолжает тот же исследователь, — акцент переносится на единое, а единичное рождается «из игры его волн» и потому предстает как вероятностное и неопределенно-множе-

ственное»⁴¹. Это заметно уже в «Матери», где единое — пролетариат, а основные персонажи — Павел, Ниловна, Находка, Весовщиков и др. — различные модификации единого. Их единичные «идеологические слова» — части единого мировоззрения, выдвигаемого автором как членом РСДРП(б). В «Исповеди» в качестве единого выступает весь русский народ, в том числе крестьяне (герой-рассказчик вырос в деревне, по социальному статусу — крестьянин). Единичные его представители (Матвей и многие другие) представляют ценность настолько, насколько ощущают свою принадлежность к народному целому. Раздробленность — вот враг единого, она началась «с того дня, как первая человеческая личность оторвалась от чудотворной силы народа, от массы, матери своей, и сжалась со страха перед одиночеством и бессилием своим в ничтожный и злой комок..., который наречен был «я». Вот это самое «я» и есть злейший враг человека!» (с. 344).

Закономерно поэтому, что «идеологическое слово» персонажей Достоевского сугубо лично; его герои, вспомним выражение Бахтина, — «живые образы идей», причем идей, различных по содержанию, зачастую антиномичных и потому способных вступать друг с другом в диалогическое общение.

Становится также более понятным, почему в рассматриваемых произведениях Горького диалог между «идеологическими словами» персонажей по сути дела невозможен — все они оказываются разноментными проявлениями одного и того же единого (пролетариата или народа), а потому могут только дополнять или уточнять друг друга.

Ощувив себя частью единого народного организма, Матвей получил первый практический опыт «богостроительства» — исцеления, вместе со всеми, парализованной девушки в Седьмиозерной пустыни. Однако на этом автобиографический герой-рассказчик «Исповеди»⁴² не останавливается: он возвращается к социалистам Исетского завода, которые «собирают народ воедино», освобождая его «из плена тьмы и суеверий», указывая ему «путь ко всеобщему спасению ради великого дела — всемирного богостроительства...» (с. 378).

Единение, слияние, «согласие» между собой — вот что, по мысли Горького, в первую очередь необходимо современному ему человечеству для обретения устойчивой способности к «богостроительству», которому в идеале он мечтает придать всемирный масштаб. Однако размышляя над причинами поражения русской революции 1905–1907 гг., писатель решает пока остановиться на достижении хотя бы промежуточной цели — «согласия» внутри России.

«Жизнь Матвея Кожемякина» — вторая часть диалогии о провинциальном русском городке Окурове — вышла в свет в 1911 г., когда в

литературе осмыслялась неудача первой русской революции, искались ее причины и пересматривались взаимоотношения народа и интеллигенции.

Как и Ниловна, Матвей Кожемякин из тысячелетних глубин русского народно-религиозного опыта выдвигает одну главную «идею», которую формулирует следующим образом: «Не издеваться бы нам, жителю над жителем, а посмотреть на все общим взглядом, дружелюбно подумать — так ли живем, нельзя ли лучше как?»⁴³. Эта идея в романе также связывается с образом Христа: «Изолгали мы и бога самого..., сделали бога черным и угрюмым и отняли у него любовь к земле нашей...» (с. 602). Как известно, евангельский Христос пришел на землю, чтобы «спасти» ее. Правда, в Новом Завете говорится о спасении через гибель «ветхой» земли и «ветхого» человека, но, как мы уже показали выше, Горький исповедовал гуманистического Христа и под спасением понимал устройство идеального «Царства Божия» на этой самой, «падшей» (по библейскому учению), земле.

Вокруг Матвея — безвыходный круговорот страшной в своей жестокости и разрозненности обывательской жизни: зверское убийство отцом молодой жены Палаги, регулярные кулачные бои между слобожанами и горожанами, их взаимная ненависть, страсть к разрушению, запойное пьянство, «обилие позорных слов» в общении друг с другом, обиды, злость, страх, бесстыдство, грубая похоть, скотское отношение к женщине — в общем, «нудная и горестная окурковская жизнь» (с. 253), определяемая одним словом: «скушно».

Как и в зачине «Матери», в этом романе показано будто бы оставившееся время. «История» как поступательное движение в «Кожемякине» начнется только в последней части, в самом ее конце. Основной текст романа — пристальное изображение мещанского «застоя», которому в «Матери» уделено всего несколько страниц. «В окурковских повестях Горький, исследуя причины поражения революции..., переносит внимание именно на жизнь отсталых слоев населения страны. Трезво-реалистически автор наблюдает молекулярные процессы, происходящие в темном патриархально-мещанском быте»⁴⁴.

Матвей Кожемякин в своей «праведности» (доброте, сострадательности, бескорыстии, тяге к высокой культуре) не одинок в романе: есть его мать, приказчик Шакир, солдат Пушкарев, Палага, Тиунов, Горюшина. Однако их, «праведников», ничтожная горстка на общем «зверином» фоне. Кроме того, они слабы, пассивны. Из двух полюсов русского национального характера «святость» на рубеже XIX–XX веков (в романе изображены 1860-е — 1905-й годы) сильно потеснена «греховностью», «нигилизмом». Поэтому Матвей чувст-

вует себя «лишним» в родном городе. И все же «святость» — то зерно, из которого, как и у Ниловны и как у Матвея из «Исповеди», вырастает способность воспринимать животворящие, по мысли писателя, идеи.

В отличие от «Матери», но подобно «Исповеди», главное место в «Кожемякине» занимает русская национальная проблематика. По мнению П.В. Басинского, этот роман — попытка разрешить проблему «Россия и революция»⁴⁵. Сам писатель в письме к Е.П. Пешковой так аттестовал свое произведение: «Мне кажется, что это вещь национально нужная»⁴⁶. Действительно, здесь устами разных героев много говорится о русском национальном характере. Оценивая его нынешнее состояние, Матвей с горечью отмечает: «Экий беспризорный народ все мы» (с. 372). Его мыслям вторит ссыльная интеллигентка «постоялка» Евгения Петровна Мансурова: в России «живешь», как «в чужой стране, среди чужих людей. И все друг другу чужды, ничем не связаны — ничем живым, а так — мертвая петля сдавила всех и души...» (с. 322). Отец героя Савелий Кожемякин краток в своей характеристике: «свиньи» (с. 151). Книгочей дворник Максим считает, что русские — «народ непонятный и скучающий» (с. 376). Горбун из кружка Марка Васильевича говорит о том, что русским «нечего защищать, нечем дорожить», они «люди — неизвестно зачем» (с. 449). «Народ безо всякой связи изнутри», «незнакомый сам с собою» (с. 586), — рассуждает слобожанин Тиунов. Так складывается образ «одинокого» городка Окурова — символа всей страны: «приник к земле город, точно распятый по ней, и отовсюду кто-то, как бы распостертый по всей земле, шепчет, просит: «Пожалей! Помогите!» (с. 565). Окуров вызывает в лучших героях не только страх и отвращение, но и жалость; народ взывает о помощи.

Помощь, по авторской мысли Горького, может прийти только от разума: «Чтобы разорвать прочные петли безысходной скуки..., чтобы не задохнуться в тугих сетях города Окурова, потребно непрерывное напряжение всей силы духа, необходима устойчивая вера в человеческий разум» (с. 253). Россия — «сторона благодатная! И чего в ней нет? Все есть, кроме разума!» — восклицает народный философ Тиунов и продолжает: «Бог именно в силе разума, а разум — правда, тут и заключена троица: разум, правда, а от них — вся сила богова!» (с. 475). В этих словах — излюбленная горьковская идея «богостроительства». Только коллективный разум народа способен сотворить «нового бога», а без разума русские — «беспризорный народ». Носительницей абстрактного разума в романе является революционная интеллигенция.

Евгения Петровна выступает против «мертвого мыла» (с. 309) окурловской жизни, разоблачает наплевательское мирозерцание

сказителя Маркуши, рассказывает о когда-то достойной жизни народа в Новгороде и Пскове. Она «вывела» Матвея из «прежней, безразличной жизни в углу» и «поставила на какой-то порог» (с. 352). Однако между ней и Матвеем чувствуется серьезная преграда: «как это случилось, что вот вы русская и я русский, а понимать мне вас трудно?» — спрашивает герой (с. 323). Он осознает, что все ее знания — из книг, что она совсем не знает реальной русской жизни. Об этом свидетельствует неудачная попытка Евгении Петровны наладить контакт с рабочими кожемякинского канатного завода. «Они отвечали ей неохотно, ухмылялись в бороды, незаметно перекидывались друг с другом намекающими взглядами», но когда увидели, «как он, хозяин, относится к ней, ...начали низко кланяться..., издали снимая шапки и глядя на нее, как нищие, а разговаривать стали жалобными голосами...». «Постоялка» решила, что народ «забитый». «Выдь-ка ты замуж за эдакого забитого — он те покажет!» — думал Матвей» (с. 338). Однако общение с последним кое-чему научило Мансурову: интеллигенция должна стать голосом народа, узнать «историю души города Окурова» (с. 324) и не просто дать идею, в которой народ так нуждается, а сделать ее понятной. Но после ее отъезда Матвей испытал разочарование: «Говорила, что надо жить в темной нашей щели, в глупости людской для пользы их, а сама вот уехала» (с. 370). «Разум» пока что далек от «почвы».

Ссылный Марк Васильевич организует в Окурове кружок из местных обывателей. Подобно Мансуровой, он, по историческим источникам, рассказывает слушателям, что раньше народ был «умный, трудолюбивый и смелый, а потом все это пропало и как будто иной совсем явился народ» (с. 413). Вслед за своим свойственником — священником Александром причину этой метаморфозы Марк видит в азиатском, монгольском влиянии: «на восток нас тянет, к покою, к оправданию бездействия» (с. 421). «Родное» же для русских начало — европейское: рациональное, деятельное. Эту мысль Горький вскоре выразит публицистически в статье «Две души» (1915 г.). Задача интеллигенции — актуализировать «европейскую душу» русского народа. «Тело у нас — битое, — проповедует Марк, — а душа — крепка и не жила еще, а все пряталась в лесах, монастырях, в потемках, в пьянстве, разгуле, бродяжестве да в самой себе. Духовно все мы еще подростки, и жизни у нас впереди — непочат край... Встанет Русь, только верь в это... — и все сумеем сделать» (с. 418–419).

В этих высказываниях — и сходство и различие с позицией Достоевского. Сходство в том, что автор «Братьев Карамазовых» также призывал к выходу из «углов» и «келий» ради спасения гибнущего в роковых страстях мира, его преображения светом Христовой прав-

ды — в этом суть учения старца Зосимы, проповедника «иночества в миру». Однако Христос Достоевского — церковно-евангельский, а Христос Горького — гуманистический. Здесь принципиальная разница: в одном случае — мистика, смирение, прощение, вера в Промысел Божий; в другом — идеология, гордость, справедливость, вера в собственные силы. Горький исповедует то самое «человекобожество», против которого выступал Достоевский. И если для последнего русский народ превосходит европейцев тем, что сохранил в своей душе «незамутненный образ Христов» (то есть не тронутый возрожденческим гуманизмом), то для автора «Кожемякина» вся надежда России — в духовном слиянии с гуманистической Европой.

Как в «Матери» и в «Исповеди», интеллигентские идеи в новом романе Горького поверяются восприятием человека «простого сознания», Матвея. Многие из идеологии Мансуровой и Марка герой принимает, но кое-что ему претит. Как свои, он слушает, например, такие мысли Марка: «Нам... не фыркать друг на друга надо, а, взяв друг друга крепко за руки, с доверием душевным всем бы спокойной работой дружно заняться для благоустройства земли нашей, пора нам научиться любить горемычную нашу Русь!» (с. 419). То есть социалистическая идея единства, братства людей, имеющая европейское происхождение, совпадает с «родной» русской идеей «согласия». Обе они имеют христианское происхождение. Но властность ссыльного, его обращение с Матвеем «точно... с ребенком» (с. 409), тот факт, что ему «мысли... дороже людей» (с. 430), внушают окуривцу недоверие. Особенно огорчает Матвея, что кружковцы, «желающие добра отечеству», «из-за простой разницы в способах совершения дела» затевают между собою споры «даже до взаимных обид» (с. 427). По его наблюдению, они недоброжелательно, даже хищнически друг к другу относятся.

Разочаровывает его и история с собственным дворником Максимом. Вначале это скромный и работающий парень, любящий чтение и живущий «монахом». Правда, он «про себя... ничего не знает», а только может рассказать «из книжки» (с. 392). Но после знакомства с кружком Марка Васильевича Максим преображается: с одной стороны, обретает самосознание, но с другой — это самосознание проявляется в лени, безделье, дерзости, нетерпимости и бессовестном преследовании женщины, молодой безответной вдовы Горюшиной. Кружковцы с похвалой усматривают в Максиме тип ницшеанского сверхчеловека. Когда Кожемякин обоснованно увольняет дворника, Марк Васильевич и его ученики осуждают этот поступок, с теоретической точки зрения: дескать, нехорошо пользоваться социальным преимуществом. Матвей недоумевает: «<...> забаловали человека!

Баба ему понадобилась, на — получи; человека пожелал склонить перед собою — помогают! ...из мужика готовят барина — зачем?» (с. 457).

Получается, что народник-социалист Марк сам не ведает, что творит с народом, не понимает последствий своего влияния, так как не хочет знать «истории души города Окурова». Интеллигенция играет с огнем, будя народную активность — последняя может обернуться антиобщественным поведением. Так, Максим приходит к Кожемякину драться; кружковцы же пытаются принудить хозяина извиниться перед никудышним работником и взять его обратно только потому, что он «социально угнетенный». Итак, в кружке Марка Васильевича Матвей находит ту же разрозненность, что и в окружающей жизни, а идеи этого «необыкновенного человека» утопичны, в них — недооценка «азиатского» слоя народной «почвы», который в настоящее время преобладает в «русской земле».

Вообще в этом романе Горький осознанно стремится к обретению «почвенности», к симбиозу «европейских идей» и «русской земли». В этом для него залог будущего успеха революции. Чаемый синтез может быть достигнут, как уже было сказано, путем актуализации «европейского» слоя в русской национальной «почве». Однако ошибка интеллигентов в том, что они недостаточно учитывали значение «азиатского» слоя, то отвращаясь от него (как Мансурова), то игнорируя его инерцию (как Марк). Как видим, при сходстве стремлений, «почвенничество» Достоевского и Горького различно по содержанию. Но все же формальные переклички есть.

Например, Достоевский считал, что интеллигенция не должна предлагать народу конкретных рецептов социально-политического устройства; ее задача — просветить народ; а просвещенный народ уже сам, на основе своей национальной самобытности, выработает формы будущей жизни. В горьковском «Кожемякине» наиболее интересные, жизненные и близкие автору идеи исходят как раз от «просвещенного народа»: Тиунова, Любы Матушкиной, самого Матвея. Они, по мысли автора, исповедуют «органические» идеи, питающиеся от лучших, «европейских», слоев народной «почвы».

К слову, к этим слоям относится и гуманистическое христианство, религия Европы Нового времени. В отличие от Достоевского, Горькому чуждо традиционное для России церковное православие, которое, по его мнению, исказило образ Христа. Поэтому церковь в «Кожемякине» — та же косная, неподвижная и враждебная земной жизни «азиатчина». На народный вопль о помощи в преодолении «тоски смертной» (с. 467) монастырский старец Иоанн отвечает: «Терпите! <...> Жизнь земная дана нам для испытания» (с. 468). Ти-

унов подводит под эту проповедь классовую основу: старец — из дворян. Сам Тиунов молится не в церкви, а в окружении природы, заявляя, что «царствие... богово на земле», что «людей надо учить сопротивлению, а не терпению без всякого смысла, надобно внушать им любовь к делу, к деянию!» (с. 476). Именно Тиунов заводит речь о необходимости мышления в общерусском масштабе: «первое всего не о себе (городе Окурове — *О.Б.*), а о России надо думать, о всем народе», который пока «незнаком сам с собой», не знает, что делается в других губерниях (с. 587).

В конце романа вокруг постаревшего Матвея появляется молодежь: Петр Посулов, Люба Матушкина, Прачкин. «Народился добрый-то народ!» — радуется герой. Эти люди — здешние, окуровские, выросшие рядом с «азиатскими» отцами, однако «европейские» национальные корни в них проявляются ярче, у них есть «разум», их идеи по содержанию те же, что у приезжих интеллигентов, но по форме — «почвенные». Юный Посулов высказывает кожемякинскую мысль: «<...> надо согласить всех людей, чтобы они сказали: не желаем больше жестокой жизни» (с. 553). Будущий учитель Прачкин мечтает «разорвать... кольцо» (с. 563) жестокости и страха, внушая детям иные жизненные ценности. Любе «жить так интересно», потому что «хорошее — правда, а дурное — неправда» (с. 567, 568). «Может, она великой праведницей будет, настоящей, не такой, что в пустыни уходят, а которые в людях горят, оправдания нашего ради и для помощи всем» (с. 579). Такой тип праведника мы уже встречали — у Достоевского. Это Алеша Карамазов. Вот только Алешина и Любина праведность служат разным «Христам»: у автора «Братьев Карамазовых» — церковно-евангельскому, у автора «Кожемякина» — гуманистическому. Любина «святость» сродни добролюбовско-некрасовской, революционной. Но у Горького она уже не парит над народной «почвой», а непосредственно из нее произрастает.

Сам состав народа в «Кожемякине» иной, чем у Достоевского: не крестьяне, а мещанство и даже купечество. Это тоже слои, незатронутые петровской европеизацией, что для Достоевского является в целом достоинством (сохранение национально-религиозной самобытности), а для Горького — однозначным минусом: «<...> нам нужно бороться с азиатскими настроениями в нашей психике, нам нужно лечиться от пессимизма»⁴⁷.

Купечество в горьковском романе, с одной стороны, готово к полезной деятельности (Сухобаев и его преобразования в Окурове: очищение реки, строительство училища), с другой — неспособно к достижению общерусского «согласия» (мышление только в местном, а не национальном, тем более не всемирном, масштабе, сословная ог-

раниченность). И Тиунов и Сухобаев недовольны тем, что в Государственную Думу «лезут низшие и мелкие сословия» (с. 583); первый даже видит в этом «тонкую интригу со стороны чужеродных людей», «то ли жидов, то ли немцев» (с. 583, 584). Они спорят между собой «сердито, грубо, зло... не стесняясь обижать друг друга» (с. 584). От них не исходит столь желанного Матвеем и его создателем «согласия» — первого условия для начала лучшей жизни, устойчивого роста «духовных сил народа».

Одна из последних сцен «Кожемякина» в городском трактире «Лиссабон» — символическая. Здесь собраны представители важнейших сословий, социальных слоев России: мещанства, купечества, чиновников, передовой молодежи. Каждый свидетельствует о собственной «правде». Но в большинстве случаев это не полноценные «идеологические слова», выражающие осознанную жизненную программу. Это, скорее, инстинктивное выражение страха перед переменами, нежелания выйти из привычного состояния раздробленности.

В этом хоре впервые звучит безымянный голос «простого человека»: «<...> дайте нам... достаточно свободы мы попытаемся сами устроить иной порядок, больше человеческий... Кто скажет за нас правду, которая нужна нам, как хлеб...? Надобно самим нам готовиться к этому, братья-товарищи, мы сами должны говорить о себе, смело и до конца!» (с. 591). Таким образом, самые демократические слои населения, по мнению романиста, еще не способны, в массе своей, воспринять от интеллигенции или выработать с ее помощью свою социальную «идею», еще не готовы к этому.

В отличие от «Матери», в этом произведении социал-демократическое учение не представлено ни авторским голосом, ни каким-либо персонажем. Горький, буквально по рецепту Достоевского-«почвенника», не пытается навязать народу не им выработанную «идею», хотя намеки на то, что это может быть интернациональный социализм, в «Кожемякине» присутствуют: «<...> веру в человеческий разум... дает только причащение к великой жизни мира...» (с. 253). Однако Россия все еще далека от «согласия» даже внутри себя — сцена в трактире заканчивается дикой дракой, свалкой, в которой серьезно страдает главный герой, поддержавший «простого человека».

И все же роман заканчивается на оптимистической ноте: несмотря на отдаленность «согласия», оно достижимо благодаря «детям» (Любе и др.), сердца которых «исполнены любви к земле, засоренной» прежними поколениями. Они «вспашут... ниву божию глубоко..., и будет благо всем...» (с. 602). Итак, земля у Горького — «божья». Это роднит автора «Кожемякина» с Достоевским и разводит с апокалипсическим сознанием «серебряного века».

Однако, в отличие от «идеологов» Достоевского, сквозной «идеолог» горьковского романа, Матвей, не интеллигент, а человек из народной среды; его идея о «согласии», по мысли Горького, глубоко «почвенная», «божеская». Ей противодействует «жизнь» в виде «азиатских» наслоений в русской «почве». «Согласие» так и не осуществляется в романной реальности, однако его «правильность» не подвергается сомнению. Получается, что не «жизнь» — критерий верности «идеи», а «идея» призвана подчинить себе, преобразить уже существующую жизнь. Это противоположно позиции автора «Преступления и наказания». С другой стороны, такую же творящую силу человеческой мысли мы уже наблюдали в предыдущих произведениях Горького.

Кроме того, Матвей, в общем-то, не дорастает до полноценного героя-идеолога, какого мы находим во втором цикле романного творчества Достоевского (1866–1880), потому что он даже не пытается воплотить свою «идею» в действительность: «<...> тьма тем людей на земле, а жил я среди них, будто и не было меня. Жил все в бедных мыслях про себя самого, как цыпленок в скорлупе, а вылупиться — не нашел силы» (с. 367). Кожемякин скорее соотносится с Парадоксалистом из «Записок из подполья»: такой же «сторонний человек», который «по углам прячется» (с. 511). «Лишний», потому что бездельный. Известно, что Достоевский считал этого своего героя «настоящим человеком русского большинства»⁴⁸. Очевидно, что на то же претендовал Горький, создавая образ Матвея. Автор осуждает героя за пассивность, в его лице «лишает человека права жить... в скорлупе», «рассматривает его жизнь как несостоящуюся», «вычеркнутую из времени»⁴⁹. Таким образом, полноценный, действенный герой-идеолог в горьковском художественном мире фигура положительная, чего не скажешь о большинстве идеологов в произведениях Достоевского (вспомним, что они исповедуют, в основном, «чужие» для автора идеи).

«Идеологические слова» персонажей-интеллигентов в «Кожемякине», как в «Матери» — персонажей-партийцев, а в «Исповеди» — персонажей-«богостроителей», не полемизируют друг с другом, но одно другое дополняют, составляя вместе единый рисунок авторского мировоззрения. Однако «первичный автор» здесь намного шире всей совокупности «идеологических слов» близких себе, в той или иной степени, персонажей, чем в ранее рассмотренных произведениях. Поэтому не случайно, что в «Кожемякине» превалирует авторское повествование с постоянным идеологическим комментарием; в ряде мест встречаются прямые философско-публицистические авторские отступления, дающие представление о не затронутых персо-

нажами сторонах авторского мировоззрения. Таким образом, несинкретизм образа автора и героев, ставших его творческими ипостасями, в «Кожемякине» выражен намного слабее, чем в «Матери» и в «Исповеди». Можно сказать, что он вообще сводится на нет, уступая место тому типу монологизма в русской классике XIX века, который представлен творчеством Л. Толстого.

Матвей Кожемякин, подобно Матвею из «Исповеди», также герой сюжета становления. Однако, в отличие от автобиографического героя, Кожемякин на протяжении романного действия доходит лишь до *осознания* и формулировки идеи «согласия», полученной от интеллигенции, но имеющей корни в народном мироощущении. Таким образом, весь роман посвящен анализу трудностей *практического* достижения «согласия» в толще реального русского народа. Здесь взят более крупный масштаб, чем в «Исповеди» и особенно — в «Матери». Поэтому «всемирное богостроительство» «первичного автора» остается за гранью идеологического кругозора персонажей этого произведения.

Обилие эскизно прорисованных персонажей из народа, создающее обобщенную картину вековой народной жизни (образ города Окурова), и личностная бессознательность главного героя в течение почти всего романного действия позволяют говорить о приоритете единого над единичным также и для этого горьковского произведения.

Человеческая мысль и в «Кожемякине» наделена формирующей личностью благой силой, о чем свидетельствует романная судьба самого Матвея, а также окружающей его молодежи в последней части.

Итак, в целом «идеологическое слово» у Достоевского и Горького имеет, во-первых, разную функцию в структуре их произведений, а во-вторых, подчас диаметрально противоположное содержательное наполнение. Это определяется, с одной стороны, принадлежностью писателей к разным стадиям поэтики художественной модальности (классической и неклассической), с другой — различным отношением к русскому национально-религиозному «преданию» и так называемому «историческому христианству».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. М.- Л.: Мысль, 1924.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература, 1972. — С. 56, 142, 150, 38.

³ Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. — С. 46.

⁴ Там же. — С. 51.

⁵ См. Там же. — С. 47.

⁶ Там же. — С. 48.

⁷ Терминология взята из издания: Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тармаченко. М.: Академия, 2004.

⁸ Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. — С. 259–335.

⁹ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М.: «Наука», 1975. — С. 82.

¹⁰ Келдыш В.А. Реализм и неореализм... — С. 260.

¹¹ См. Теория литературы. В 2 т. ... — Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — С. 221.

¹² Там же. — С. 253.

¹³ См. Горький и его эпоха: Исследования и материалы. В 2 вып. — М.: «Наука», 1989. — Вып. 2. — С. 80.

¹⁴ Там же. — С. 86–87.

¹⁵ Голубков М.М. Максим Горький. М.: изд. МУ, 2000. — С. 79.

¹⁶ Там же. — С. 79.

¹⁷ Там же. — С. 80.

¹⁸ Горький М. Заметки о мещанстве // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — Т. 23. М.: ГИХЛ, 1953. — С. 354.

¹⁹ Горький М. Мать // Горький М. Собрание сочинений. В 30 т. — Т. 7. М.: ГИХЛ, 1950. — С. 361. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в круглых скобках даются страницы этого издания.

²⁰ Басинский П.В. Максим Горький // Русская литература рубежа веков... Т. 1. — С. 522.

²¹ Хьетсо, Гейр. Максим Горький: Судьба писателя. М.: «Наследие», 1997. — С. 57.

²² Переписка М. Горького. В 2 т. М.: «Художественная литература», 1986. — Т. 1. — С. 196.

²³ Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. — С. 380, 382–383.

²⁴ Теория литературы... — Т. 2. Бройтман С.Н. ... — С. 243.

²⁵ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: «Наука», 1972–1989. — Т. 10. — С. 198.

²⁶ Хьетсо, Гейр. Максим Горький... — С. 70.

²⁷ Никитин Е.Н. «Исповедь» М. Горького: Новое прочтение. М.: ИМЛИ, «Наследие», 2000. — С. 96.

²⁸ Хьетсо, Гейр. Максим Горький... — С. 149.

²⁹ Варварин В. [В.В. Розанов]. О «народобожии» как новой идее М. Горького // «Русское слово». — 1908. — 13 дек.

³⁰ Имеется в виду именно «первичный автор» «Бесов», а не Достоевский-публи-

цист периода работы в «Гражданине»

³¹ См. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений... — Т. 10. — С. 200.

³² Горький М. Исповедь: Повесть // Горький М. Собрание сочинений. В 30 т. — Т. 8. М.: ГИХЛ, 1950. — С. 348, 351. Далее в тексте статьи до окончания анализа повести в круглых скобках даются страницы этого издания.

³³ Теория литературы ... — Т. 2. Бройтман С.Н. ... — С. 254.

³⁴ См. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского... — С. 48.

³⁵ Там же. — С. 48.

³⁶ Теория литературы ... — Т. 2. Бройтман С.Н. ... — С. 292.

³⁷ См. Там же. — С. 231.

³⁸ Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1995. — С. 515.

³⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — Т. 9. М.: ГИХЛ, 1950. — С. 583–584.

⁴⁰ Теория литературы ... — Т. 2. Бройтман С.Н. ... — С. 232.

⁴¹ Там же. — С. 232.

⁴² Об автобиографичности образа Матвея см.: Никитин Е.Н. «Исповедь» М. Горького...

⁴³ Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — Т. 9. М.: ГИХЛ, 1950. — С. 502. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

⁴⁴ Михайловский Б., Тагер Е. Творчество М. Горького. Изд. 3-е. М.: «Просвещение», 1969. — С. 135.

⁴⁵ Басинский П.В. Максим Горький... — С. 525.

⁴⁶ Цит. по: Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина. М.: «Правда», 1985. — С. 493.

⁴⁷ Горький М. Две души: Статья // «Летопись». — 1915. — № 1. — С. 132.

⁴⁸ Достоевский Ф.М. ПСС. В 30 т. — Т. 16. — С. 329.

⁴⁹ Голубков М.М. Максим Горький... — С. 87.

А.М. Ранчин
(Москва)

ИЗ ОПЫТОВ КОММЕНТИРОВАНИЯ ПРОЗЫ Л.Н. ТОЛСТОГО

Нижеследующие заметки написаны на основе моего комментария к «Войне и миру» Л.Н. Толстого¹. Предмет интерпретации — некоторые символические элементы в книге, преимущественно неявные либо «непрозрачные» по своей семантике.

1. Лысые Горы: к символическому значению топонимики в «Войне и мире»

Название «Лысые Горы» весьма выразительно и необычно. Недавно Е.Ю.Полтавец предложила толкование названия имения Болконских как символического; по ее мнению, Лысые Горы ассоциируются с горой Голгофой (собственно, это имя значит «Череп», «Лобное место»), на которой был распят Христос. По ее мнению, Лысые Горы наделены значением священного пространства. Это имя указывает на «хриstopодобие» князя Андрея Болконского как мученика: князь Андрей, не спасающийся от гранаты на Бородинском поле и жертвующий собою, подобен Христу, добровольно принимающему крестную смерть. Сакральный ореол Лысых Гор проявляется, как считает Е.Ю. Полтавец, в изображении усадьбы как приюта «божьих людей»: княжна Марья постоянно привечает в Лысых Горах странников, юродивых. Наконец, согласно мнению исследовательницы, Лысые Горы — своеобразный субститут святого города Киева. Ведь кое-кто из странников совершал паломничество в Киев (к киевским святым *горам*, по летописной легенде, благословленным апостолом *Андреем*²); одну из странниц, привечаемых княжной Марьей, зовут Федосеюшка (Феодосия), и это имя напоминает о великом киевском святом Феодосии Печерском. Совпадение лексемы *Горы* в названии имения и гор как семантизированного еще в ранней древнерусской словесности элемента киевской топографии и тезоименитство князя Андрея, названного в память Первозванного апостола, трактуются Е.Ю.Полтавец как знаки соотнесенности Лысых Гор и Киева³.

Представление о наличии в тексте «Войны и мира» глубинных символических структур, на чем настаивает Е.Ю. Полтавец, бесспорно⁴, однако данное ею толкование, как я полагаю, сомнительно.

Прежде всего, соотносённость смертельного ранения князя Андрея Болконского с крестной смертью-жертвой Христа⁵ едва ли существует.

Е.Ю. Полтавец истолковывает смерть и даже ранение князя Андрея как вольную жертву в подражание Христу наподобие кончины святого мученика, страстотерпца, проводя параллель с предком князей Волконских (и предком Л.Н. Толстого по материнской линии) святым Михаилом Всеволодовичем, князем Черниговским, убитым по приказанию хана Батыея в 1245 или 1246 г. за отказ совершить языческие очистительные обряды, исполнение которых князь воспринял как отречение от Христа. Князь Андрей, утверждает исследовательница, будто бы стоит на Бородинском поле под огнем французской артиллерии и не прячется от гранаты, движимый жертвенными побуждениями.

Такая интерпретация противоречит тексту «Войны и мира». Во-первых, в ранении полковника Болконского нет ничего исключительного: полк князя Андрея находится в резерве у Семеновского оврага, на линии русских позиций, которая действительно подвергалась сильнейшему артиллерийскому обстрелу⁶. В описании обстрела, которому подвергается полк князя Андрея, отражено реальное событие Бородинской битвы — обстрел гвардейских Преображенского и Семеновского полков, находившихся в резерве, во второй линии русской обороны: «На Бородинском поле Семеновский и Преображенский полки были поставлены в резерв позади батареи Раевского. Они простояли под выстрелами сначала вражеской артиллерии, а затем и пехоты 14 часов и выдержали это испытание «стойко, с невозмутимым хладнокровием, каким должны были обладать отборные войска».

Именно этот эпизод описывает Л.Н. Толстой в романе «Война и мир» <...>⁷.

Во-вторых, нежелание князя Андрея прятаться от гранаты — следствие гордости, оно мотивировано офицерской честью: «— Ложись, крикнул голос адъютанта, прилегшего к земле. Князь Андрей стоял в нерешительности. “Неужели это смерть? — думал князь Андрей, совершенно новым, завистливым взглядом глядя на траву, на пыль и на струйку дыма, выходящую от вертящегося черного мячика. — Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...” Он думал это и вместе с тем помнил о том, что на него смотрят.

— Стыдно, господин офицер! — сказал он адъютанту» (т. 3, ч. 2, гл. XXXVI)⁸.

Естественная привязанность к жизни и страх смерти борются в душе князя Андрея с представлением о чести, с гордостью — чувством, в главном все-таки, по Толстому, ложным — с тем чувством, которое движет Наполеоном и ему подобными, с тем чувством, тщету которого Болконский постиг когда-то на поле Аустерлица. При Бородине князь Андрей не хотел умирать. «Воля к смерти» раскрылась в его душе позднее, уже в дни болезни. При этом ситуация сражения исключала возможность «эффектно героического» поведения, как при Аустерлице: надо было «просто» стоять под огнем неприятельской артиллерии, но это «стояние» невероятно далеко — в случае князя Андрея Болконского — от деяния страстотерпца, становящегося «вольной жертвой» в подражание Христу.

И, наконец, чувства, угнездившиеся в душе Болконского перед сражением, далеки от христианской невозмутимости, от всепрощения, от отрешенности от мира и его соблазнов, — от того душевного состояния, которое должно быть присуще мученику-страстотерпцу. Он не верит в вечную жизнь и накануне сражения замечает: «А княжна Марья говорит, что это испытание, посланное свыше. Для чего это испытание, когда его уже нет и не будет? никого больше не будет! Его нет!» («Война и мир», т. 3, ч. 2, гл. XXIV [VI; 212]). В князе Андрее есть озлобленность, о которой позже будет вспоминать Пьер, боясь, не умер ли Болконский в таком недобром состоянии души. Князь Андрей совсем не по-христиански заявляет, что не брал бы пленных, и признает, что «в последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...» (т. 3, ч. 2, гл. XXV [VI; 219]). И, главное, «от брезгливости к жизни, как ни меняется князь Андрей, ему не дано избавиться»⁹. А это чувство нехристианское.

Знание тщеты собственной жизни и жизни вообще, открывающееся князю Андрею накануне Бородина, — это безблагодатное знание. Не случайно упоминание его о знании, полученном Адамом и Евой в нарушение заповеди Бога не вкушать с древа познания добра и зла; внушил им вкусить от этого древа змий — дьявол (Быт. 2: 17; 3: 1–24). Жизнь теперь для Болконского не увиденные «сквозь стекло и при искусственном освещении» волшебного фонаря видения, но «дурно нарисованные картины» (т. 3, ч. 2, гл. XXIV [VI; 211]). Он не просто разочаровывается в «славе, общественном благе, любви к женщине» («И все это так просто, бледно и грубо при холодном блеске того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня» — там же); он отворачивается и от жизни, и от ее вечного истока. После ранения, у врат смерти он действительно постигнет высший, неотмирный смысл бытия, — но это будет уже другой князь Андрей: «Когда он очнулся после раны и в ду-

ше его, мгновенно, как бы освобожденный от удерживавшего его гнета жизни, распустился этот цветок любви, не зависящий от этой жизни, он уже не боялся смерти и не думал о ней» (т. 4, ч. 1, гл. XVI [VII; 67]).

Мудрый Кутузов характеризует путь князя Андрея: «Я знаю, твоя дорога — это дорога чести» (т. 3, ч. 2, гл. XVI [VI; 180]), и в этом определении нет ничего от мученичества в подражание Христу. Произнося эти слова, Кутузов не случайно вспоминает о героическом порыве князя Андрея в Аустерлицком сражении, и Болконскому это напоминание *радостно*: «Я тебя с Аустерлица помню... Помню, помню, с знаменем помню, — сказал Кутузов, и радостная краска бросилась в лицо князя Андрея при этом воспоминании. <...> Хотя князь Андрей и знал, что Кутузов был слаб на слезы и что он теперь особенно ласкает его и жалеет вследствие желания выказать сочувствие к его потере, но князю Андрею и радостно и лестно было это воспоминание об Аустерлице» (Там же [VI; 180]).

А ведь аустерлицкий подвиг князя Андрея оценивается автором «Войны и мира» как ложное, непричастное вечному, высшему смыслу деяние.

А Лысые Горы в «Войне и мире» не являются местом, в котором сосредоточена, преизбыточествует святость. Жизнь в Лысых Горах далека от праведности, полна скрытого недоброжелательства и раздражения. Показательно отношение старого князя к домочадцам (кстати, о религиозности дочери отставной генерал-аншеф отзывается насмешливо-презрительно). Обитают в Лысых Горах не только соблазн, но и грех: это связь старого князя с мадемуазель Бурьен. Конечно, за раздражением и жестокими насмешками князя Николая Андреевича скрывается любовь, проявляющаяся в отношении дочери перед его смертью, но, так или иначе, Лысые Горы отнюдь не святое место.

Если они могут быть как-то соотношены с Голгофой, то в таком случае они одновременно могут и ассоциироваться и с Лысой горой как местом ведьмовского сборища. Местом шабаша ведьм слыла «в России Лысая Гора близ Киева. Впрочем, Лысые Горы такой же скверной репутации имеются и в других славянских землях. <...> А мифологи стихийной школы с А.Н. Афанасьевым во главе считают, что “Лысая гора, на которую, вместе с бабою-ягою и нечистыми духами, собираются ведуны и ведьмы, есть светлое, безоблачное небо”»¹⁰.

Ассоциации с ясным небом могут быть также свойственны названию Лысые Горы у Толстого (ср. созерцаемое князем Андреем при Аустерлице небо).

Название «Лысые Горы», как и название имени Ростовых «Отрадное»¹¹, действительно, глубоко неслучайно, но смысл его, по крайней мере, неоднозначен. Словосочетание «Лысые Горы» ассоци-

ируется с бесплодностью (*лысье*) и с возвышением в гордости (*горы*, высокое место). И старого князя, и князя Андрея отличают и рационалистичность сознания (по Толстому, духовно не плодотворная, в противоположность естественности простоты Пьера и правде интуиции, свойственной Наташе Ростовой), и гордость. Кроме того, Лысье Горы, — по-видимому, своеобразная трансформация названия имения Толстых Ясная Поляна: Лысье (открытые, незатененные) — Ясная; Горы — Поляна (и по контрасту «высокое место — низина»). Как известно, описание жизни в Лысых Горах (и в Отрадном) навеяно впечатлениями яснополянского семейного быта.

2. Тит, грибы, пчельник, Наташа

Накануне Аустерлицкого сражения «[н]а дворе Кутузова слышались голоса укладывавшихся денщиков; один голос, вероятно кучера, дразнившего старого кутузовского повара, которого знал князь Андрей и которого звали Титом, говорил: “Тит, а Тит?”

— Ну, — отвечал старик.

— Тит, ступай молотить, — говорил шутник.

“И все-таки я люблю и дорожу только торжеством над всеми ими, дорожу этой таинственной силой и славой, которая вот тут надо мной носится в этом тумане!”» (т. 1, ч. 3, гл. XIII [IV; 334]).

Поддразнивающая, «автоматически» повторяющаяся реплика кучера, вопрос, не требующий ответа, выражает и подчеркивает абсурдность и ненужность войны. С нею контрастируют беспочвенные и «туманные» (очень значимо упоминание о тумане) мечты князя Андрея. Эта реплика повторяется немного ниже, в главе XVIII, описывающей отступление русской армии после Аустерлицкого разгрома:

«— Тит, а Тит! — сказал берейтор.

— Чего? — рассеянно отвечал старик.

— Тит! Ступай молотить.

— Э, дурак, тьфу! — сердито плюнув, сказал старик. Прошло несколько времени молчаливого движения, и повторилась опять та же шутка» (IV; 364).

Имя «Тит» символично: святой Тит, праздник которого приходится на 25 августа старого стиля, в народных представлениях ассоциировался с молотьбой (на это время приходился разгар молотьбы) и с грибами. Молотьба в народной поэзии и в «Слове о полку Игореве»¹² — метафора войны; грибы в мифологических представлениях связываются со смертью, с войной и с богом войны Перуном¹³.

Назойливо повторяющееся упоминание имени Тита, ассоциирующееся с бессмыслицей ненужной и непонятной войны 1805 года,

контрастирует с героической, возвышенной семантикой этого же имени в прославляющих Александра I стихах «Славь тако Александра век / И охраняй нам Тита на престоле» из оды поэта и драматурга Н.П.Николева (описание торжественного обеда в московском Английском клубе, данного в честь Багратиона — т. 2, ч. 1, гл. III [V; 23])¹⁴. Тит из николевской оды — римский император, известный полководец Тит Флавий Веспасиан.

Больше имя Тита в «Войне и мире» не появляется, но один раз оно дано в подтексте произведения. Перед Бородинским сражением Андрей Болконский вспоминает, как «Наташа с оживленным, взволнованным лицом рассказывала ему, как она в прошлое лето, ходя за грибами, заблудилась в большом лесу» (т. 3, ч. 2, гл. XXV [VI; 220]). В лесу она встретила старика пчельника.

Воспоминание князя Андрея о Наташе, заблудившейся в лесу, в ночь накануне Бородинского сражения, накануне возможной смерти, конечно, не случайно. Грибы ассоциируются с днем святого Тита, а именно праздник святого Тита, 25 августа старого стиля, был кануном Бородинского сражения (26 августа старого стиля) — одного из самых кровопролитных в истории войн с Наполеоном. Урожай грибов ассоциируется с громадными потерями обеих армий в Бородинской битве и со смертельным ранением князя Андрея при Бородине. Грибы ассоциируются в мифологических представлениях со смертью, и завтра Смерть соберет свой урожай; грибы также связаны с войной и — в языческой традиции — с богом войны (у восточных славян с Перуном)¹⁵.

Сам же день Бородинского сражения — 26 августа старого стиля — был днем праздника святой Наталии¹⁶. Грибы как знак смерти неявно противопоставлены Наташе как образу торжествующей жизни (латинское по происхождению имя Natalia означает «рождающая», и весьма красноречиво, что в Эпиллоге Наташа представлена «плодовитой самкой»). Старый пчельник, которого встречает Наташа в лесу, также, очевидно, олицетворяет начало жизни, контрастирующее с грибами и темнотой леса. В «Войне и мире» «роевая» жизнь пчел — символ естественной человеческой жизни (ср., например, описание Москвы в гл. XX ч. 3 т. 3 «Войны и мира»). Показательно, что «пчелиный промысел считается один из тех, которые требуют нравственной чистоты и праведной жизни перед Богом»¹⁷.

Гриб — но в метафорическом значении — встречается в тексте «Войны и мира» несколько позднее, и опять-таки в эпизоде, изображающем князя Андрея и Наташу. Наташа в первый раз входит в комнату, где лежит раненый Болконский. «В избе этой было темно. В заднем углу у кровати, на которой лежало что-то, на лавке стояла нагоревшая большим грибом сальная свечка» (т. 3, ч. 3, гл. XXXI [VI;

394]). Форма гриба, упоминание о грибе и здесь символичны; гриб ассоциируется со смертью, с миром мертвых; нагар в форме гриба не дает распространиться свету: «В избе этой было темно». Темнота надлена признаками небытия, могилы. Не случайно сказано: «В заднем углу, у кровати, на которой лежало что-то <...>» — не *кто-то*, а *что-то*, то есть князь Андрей описывается в восприятии еще не различающей предметы в темноте Наташи как тело, как словно бы покойник. Но затем всё меняется: «<...> нагоревший гриб свечи свалился, и она ясно увидела лежащего <...> князя Андрея, такого, каким она всегда его видела» (Там же. [VI; 395]). «Каким всегда» — то есть живого. «Гриб» застит свет, который соотнесен с жизнью. Значимы, очевидно, и фонетические, звуковые ассоциации между словами «гриб» и «гроб», а также подобие шляпки «гриба» крышке гроба. Свеча же напоминает о свече из евангельского речения Иисуса Христа: «Вы — свет мира. <...> И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» (Мф. 5: 14–16). Толстой, по-видимому, непосредственно апеллирует к этому речению, когда упоминает о «переноске», на которой находилась свеча в комнате, в которой лежал князь Андрей: этой «переноске» соответствует свеча из речения Христа.

3. Святой Николай Мирликийский, Николай Андреевич, Николай и Николенька

Несколько упоминаемых в «Войне и мире» храмов посвящено святому Николаю (Николе) Мирликийскому¹⁸.

Пьер по пути к Бородинскому полю спускается по дороге, ведущей «мимо стоящего на горе направо собора, в котором шла служба и благовестили» (т. 3, ч. 2, гл. XX [VI; 197]). Это новый Никольский собор на городище Можайска, у кромки вала (святой Николай Мирликийский — небесный покровитель Можайска)¹⁹. Собор был построен в 1685 г. как надвратный храм; Пьер должен был видеть его в перестроенном виде, но без построенной в 1814 г. колокольни: в 1802–1812 г. старый обветшавший храм был перестроен в неоготическом стиле архитектором А.Н. Бакаревым²⁰.

Упоминание Толстого о можайском Никольском соборе не случайно: Можайск и его надвратный храм воспринимались как символические ворота Москвы, Московской земли, а святой Николай — как покровитель не только Можайска, но и всей Русской земли. По замечанию участника похода на Россию Стендаля, «[н]е воззвания и не награды воодушевляют русских солдат на бой, а приказания свя-

того угодника Николая»²¹. Символично и имя святого, производное от греческого слова — «победа»; имя «Николай» означает «победитель народов», наполеоновская армия же состояла из солдат разных народов — «двунадесяти язык» (двадцати народов). В 12 верстах не доходя до Можайска, на Бородинском поле, у ворот Москвы русские одерживают духовную победу над армией Наполеона. Николай (Никола) Мирликийский особенно почитался на Руси; в простом народе его даже могли считать четвертым Богом «после» Троицы, «русским Богом»²². По замечанию С.В. Максимова, «[в]ообще, св. Никола пользуется в народе огромным уважением за его любовь к крестьянам и почитается самым старшим и самым близким к Богу святым угодником»²³. Платон Каратаев, олицетворяющий в «Войне и мире» народную душу, молится кроме Флора и Лавра (Фролы и Лавры) именно Николе-угоднику (т. 4, ч. 1, гл. XII).

Когда французский авангард вступил в Москву, «[о]коло середины Арбата, близ Николы Явленного, Мюрат остановился, ожидая известия от передового отряда о том, в каком положении находилась городская крепость *“le Kremlin”*» (т. 3, ч. 3, гл. XXVI [VI; 365]). Храм Николы Явленного выступает здесь в роли своеобразного субститута святого Кремля, вехи на подступах к нему.

Знаменательно, что и Пьер Безухов для исполнения покушения на Наполеона (а он полагает, что избран свыше для этой роли) отправится «к Николу Явленному, у которого он в воображении своем давно определил место, на котором должно быть совершено его дело» (т. 3, ч. 3, гл. XXXIII [VI; 402]). Выбор места, естественно, неслучаен. Пьер как бы ищет небесного покровительства, помощи святого Николая (Николы).

Покидающие Москву наполеоновские войска и русские пленные проходят «мимо церкви», оскверненной французами: у ограды был поставлен стоймя «труп человека <...> вымазанный в лице сажей» (т. 4, ч. 1, гл. XIII [VII; 111]). Не названная церковь — это сохранившийся храм Николы Чудотворца (Николая Мирликийского) в Хамовниках. Основное здание церкви было построено в 1679–1682 гг., один из приделов, трапезная и колокольня — в 1692 г., второй придел — в 1757 г. Толстой непосредственно не называет церкви, но это описательное упоминание было понятным для каждого москвича («Война и мир» — произведение, адресованное по преимуществу москвичам, а не петербуржцам)²⁴. Это еще один пример указания на символическое значение святого Николы (Николая) и имени «Николай» в «Войне и мире»: Никола Угодник словно бы выпроваживает из Москвы французов, которые осквернили его храм.

Действие Эпилога приходится на «канун зимнего Николина дня, 5 декабря 1820 года» (VII; 272). Престольный праздник в Лысых Горах, где собираются любимые толстовские герои, — праздник святого Николая. По мнению Б.И. Бермана, приуроченность событий Эпилога к этой дате связана с воспоминанием о старшем брате Толстого, рано умершем Николае: «Миросозерцание <...> и, главное, жизнечувствование тридцатилетнего Толстого, несомненно, складывалось под влиянием его любимого старшего брата Николая Николаевича, бюст которого Толстой всегда держал перед собой в яснополянском кабинете. Не думаю, чтобы действие Эпилога “Войны и мира” случайно совпало с Николиным днем 6 декабря 1820 года»²⁵. Однако психологическая трактовка, даваемая Б. И. Берманом, еще не объясняет функции этой приуроченности в контексте самого Эпилога. Вероятно, для Толстого существенно то, что вслед за зимним Николиным днем следует Никольщина: в народном быту «[э]то празднество всегда справляют в складчину <...>. В отличие от прочих, — это праздник стариковский, большаков семей и представителей деревенских и сельских родов»²⁶. К зимнему Николину дню собираются вместе все оставшиеся в живых представители родов Ростовых и Болконских и Пьер Безухов — единственный признанный законным сын графа Безухова; вместе оказываются главы, отцы семейств Ростовых — Болконских (Николай) и Безуховых — Ростовых (Пьер). Из старшего поколения — графиня Ростова.

Имя «Николай», очевидно, для Толстого не только «отцовское» имя (его отец Николай Ильич) и имя любимого рано умершего брата Николеньки, но и «победоносное» — Николаем звали Болконско-старшего, генерал-аншефа, которого ценили еще екатерининские полководцы и сама императрица; Николенькой зовут младшего из Болконских, в Эпилоге мечтающего о подвиге, о подражании героям Плутарха. Честным и храбрым военным стал Николай Ростов. Имя «Николай» — как бы «самое русское имя».

4. Тайны князя Андрея

Раскрыть (точнее, приоткрыть) смысл вне- и сверхсмыслового в предсмертных переживаниях князя Андрея — значит попытаться совершить почти безнадежное, почти глупое и почти кощунственное. И, тем не менее, эти попытки объяснения необъяснимого по-своему естественны: в видениях князя Андрея таится очень глубокий и именно потому плохо передаваемый рациональным словом смысл. Блестящий опыт толкования предсмертных видений и мыслей Болконского уже существует: это глава «Откровения князя Андрея» в книге Б.И. Бермана «Сокровенный Толстой»²⁷. Принимая истолко-

вания Б.И. Бермана, попробуем дополнить и расширить их. Все примеры — из гл. XXXII ч. 3-й 3-го тома (VI; 398–399).

«И пити-пити-пити» — можно предположить: этот неотмирный, неземной шелест, слышимый умирающим, напоминает повторяющееся слово «пить» (в форме инфинитива «пити», характерной и для высокого слога, для церковнославянского языка, и для слога просто-го, но для Толстого не менее возвышенного — для простонародной речи). Это напоминание о Боге, об источнике жизни, о «воде живой», это ее жажда. Фонетически этот ряд звуков напоминает абсурдное поддразнивание солдатом денщика в «аустерлицких» главах: «Тит, а Тит, ступай молотить». По смыслу же — это противоположности. Ранее была бессмыслица, теперь свержсмысл²⁸.

«Вместе с этим, под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самой серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок». — Это и образ восхождения, невесомая лестница, ведущая к Богу, и воздушно-легкая башня духа, противоположная ветхозаветной Вавилонской башне, которая была вызовом людей Творцу, тщетным плодом гордыни (Быт. 11: 1–9). Это и как бы храм души.

«Тянется! Тянется! Растягивается и все тянется». — Эти слова князя Андрея придают «воздушному зданию» сходство с нитями и с паутиной. Прообраз его, — вероятно, «паутина доброты» (web of Kindness) и «нити любви» (threads of love) из книги высоко ценимого Толстым английского писателя XVIII в. Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». Строки, содержащие эти образы, выписаны в дневнике Толстого с восторженной оценкой: «восхитительно» (запись под 14 апреля 1852 г.). Толстой в 1852 г. работал над переводом книги Стерна, но не завершил его²⁹. В переводе А. Франковского фрагмент из книги Стерна звучит так: «Если природа так соткала свой покров благодати, что местами в нем попадают нити любви и желанья, — следует ли разрывать всю ткань, чтобы их выдернуть?»³⁰. Смысловое наполнение образа у Толстого несколько отлично от стерновского, но внешнее сходство очевидно.

У этого образа легкого, полувоздушного покрова есть и еще один вероятный источник — книга немецкого мыслителя И.-Г. Гердера «Идеи к философии истории человечества». Гердер писал о божественной духовной силе, действующей в мире и приуготовляющей человека к его посмертному преобразению: «<...> Хотя я глубоко уверен, что все ступени творения точнейшим образом взаимосвязаны и что поэтому органическая сила нашей души, предаваясь самым чистым и духовным своим упражнениям, сама закладывает основу своего будущего облика или, по крайней мере, сама не ведая о том, начи-

нает постепенно ткать ту нить, которая послужит ей облачением, пока лучи высшего солнца не пробудили самых сокровенных, от нее самой утаенных до поры, до времени сил, то все же дерзость — предписывать Творцу законы строения существ в мире, устройство которого нам совершенно неизвестно»³¹. Впервые перевод на русский язык первой части сочинения Гердера, содержащей это рассуждение, был издан в 1829 г. Толстого привлекли мысли Гердера, он внимательно читал статью «Человек сотворен для ожидания бессмертия» в журнале «Вестник Европы» (1804. Т. 16); в этой статье излагалась и местами цитировалась книга «Идеи к философии истории человечества». Имя Гердера упоминается князем Андреем в беседе с Пьером: Болконский находит сходство мыслей своего друга с гердеровскими (т. 2, ч. 2, гл. XII [V; 123]). Имя немецкого философа также встречается в черновом наброске, описывающем пребывание князя Андрея на батарее Тушина: офицеры обсуждают журнал со статьей Гердера, о смерти и бессмертии «по Гердеру» говорит Тушин, с философией Гердера хорошо знаком князь Андрей³².

Возможно, что и приближение смерти-преображения открывается князю Андрею посредством символа, восходящего к гердеровскому сочинению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Астрель. Т. 2–3 (в печати).

² Ср. текст легенды в составе «Повести временных лет»: Андрей «поиде по Днепру горе. И по приключаю приде и ста подь горами на березе. И заутра въставъ и рече к сущимъ с нимъ ученикомъ: “Видите ли горы сия? — яко на сих горах восияеть благодать Божья; имать градъ великъ быти и церкви многи Богъ въздвигнути имать”. И въшедъ на горы сия, благослови я, и постави крестъ <...>». — Повесть временных лет / Подг. текста, перевод, статьи и коммент. Д.С. Лихачева / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 1996. С. 9 (текст издан по Лаврентьевскому списку с исправлениями, при цитировании не отмечаемым, по другим спискам).

³ Полтавец Е. Гора, голова и пещера в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина и «Войне и мире» Л. Н. Толстого // Литература. 2004. № 10.

⁴ Впрочем, настойчивое напоминание исследовательницы о том, что «Война и мир» не реалистическое произведение, по-моему, не очень уместно. Естественно, «реализм» весьма условный термин, плодотворность применения которого (как и, шире, категорий «художественный метод» и «литературное направление») неоднократно оспаривалась в литературоведении. Но если Толстой «не реалист», то насколько «реалисты» другие, не названные Е.Ю.Полтавец, писатели, которым она автора «Войны и мира» подспудно противопоставляет?

⁵ Об этой соотнесенности подробно сказано в другой статье того же автора: Полтавец Е. «Нерешенный, висячий вопрос...»: Почему погиб Андрей Болконский // Литература. 2002. № 29.

⁶ «Перед гибелью Багратиона и последним штурмом Багратионовых флешей этот небольшой участок земли обстреливался 400 французскими орудиями и 300 русскими». — Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию // Тарле Е.В. 1812 год. М., 1994. С. 161. По словам участника сражения Д.П. Бутурлина, «<...> 700 огнедышащих жерл, на пространстве не более одной квадратной версты собранных, обстреливали во всех направлениях небольшую равнину, находящуюся впереди деревни Семеновской, и изрыгали смерть в громады обороняющихся и нападающих». — Цит. по изд.: Кудряшова А., Ларионов А., Свиридов Н. Бородино: Путеводитель. М., 1975. С. 72–73. Подобно раненому Болконскому, были поражены французским ядром в рядах стоявшего в резерве Семеновского полка поручик граф С.Н. Татищев и прапорщик Н.А. Оленин (они были убиты этим ядром и были похоронены на Бородинском поле). См. об этом, например, в заметках М.И. Муравьева-Апостола на полях «Истории Семеновского полка» и в его заметке «Бородинское сражение»: Декабрист М.И. Муравьев-Апостол. Воспоминания и письма / Предисловие и примеч. С.Я. Штрайха. Пг., 1922. С. 33, 40. Ср.: «Бородинская битва, как в древности, оказалась для русских именно великим *столянием*. Это хорошо понял Л.Н. Толстой, нарисовавший в “Войне и мире” картину не столько сражения, сколько стояния». — Гулин А. Поле нашей славы // Памятники Отечества: Альманах. М., 2000. № 47. «Славься век, Бородино!». С. 39.

Об обстреле позиций русских резервов перед Семеновским оврагом сообщают исторические описания, к которым обращался Л.Н. Толстой при работе над «Войной и миром», в частности — истории Отечественной войны 1812 г. А.И. Михайловского-Данилевского и М.И. Богдановича и книга Ф.Н. Глинки «Очерки Бородинского сражения».

⁷ Лапин Вл. Семеновская история: 16–18 октября 1820 года. Л., 1991. С. 25. Цитируется дневник П.С. Пушкина: Пушкин П. Дневник. 1812–1814. Л., 1987. С. 60. Ср. описание этого эпизода Бородинского сражения Е.В. Тарле: «С двух часов дня Наполеон велел занять артиллерией те позиции вокруг Семеновских флешей, которые были отняты французами после гибели Багратиона. Страшный артиллерийский огонь с этого пункта косил русские войска. Ядра рыли землю, сметая людей, лошадей, зарядные ящики, орудия. Разрывные гранаты выбивали по десятку человек каждая». — Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию. С. 162.

⁸ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1980. Т. 6. С. 262. В дальнейшем текст «Войны и мира» цитируется по этому изданию; том (обозначаемый римской цифрой) и страницы (обозначаемые арабскими цифрами) указываются в тексте статьи.

⁹ Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир» // Война из-за «Войны и мира»: Роман Л. Н. Толстого в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 415.

¹⁰ Амфитеатров А.В. Дьявол // Амфитеатров А.В. Дьявол. Орлов М.Н. История сношений человека с дьяволом. М., 1992. С. 256. См. также: Афанасьев А.Н. Ведун и ведьма [впервые опубликовано 1851] // Афанасьев А.Н. Происхождение мифа: Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М., 1996. С. 56–59; Максимов С.В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 355.

¹¹ Имя «Отрадное» придает имени сходство с раем. Отрадное — подобие земного рая, место счастливое, однако Ростовыми утраченное — Николай в Эпилоге лишь намеревается выкупить имение.

¹² Ср. описание в «Слове о полку Игореве» битвы на реке Немиге между Всеславом Полоцким и Ярославичами: «На Немизе снопы стелють головами, молотят чепи харалужными, на тоде животь кладуть, веють душу оть тела». — Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 4. XII век. С. 264 (подготовка текста О.В. Творогова).

¹³ См. о мифологическом значении святого Тита: Кондратьева Т.Н. О Титах, Титах Титычах и Титовых детях // Русская речь. 1970. № 1. С. 78–81; Топоров В.Н. Семантика мифологических представлений о грибах // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. М., 2004. Т. 1. Теория и некоторые частные ее приложения. С. 768, ср. 760–761, 772–774.

¹⁴ Источник описания этого обеда, как давно известно, дневник С.П. Жихарева. Ср.: Жихарев С.П. Записки современника / Редакция, статьи комментарии Б.М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 196.

¹⁵ О семантике грибов в связи со смертью см. работы, указанные в примеч. 12.

¹⁶ За это напоминание выражаю признательность Д.П. Ивинскому.

¹⁷ Максимов С. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 595.

¹⁸ Исключения — домовая церковь Разумовских, в которой говела Наташа (это церковь Вознесения на Гороховом поле [т. 3, ч. 1, гл. XVIII]), и бородинская «белая церковь» (т. 3, ч. 2, гл. XXI [VI; 200]) — сохранившийся в восстановленном виде храм в селе Бородине (построен в 1701 г.). До Бородинского сражения он был церковью во имя Рождества Христова (нижний придел — Сергиевский). Храм пострадал во время Бородинского сражения; главный алтарь был вновь освящен только 22 июля 1839 г. во имя иконы Смоленской Богоматери Одигитрии. См.: Востриков И., прот. Безмолвный свидетель // Памятники Отечества: Альманах. М., 2000. № 47. «Славься ввек, Бородино!» / Сост. А. Л. Качалова, А. В. Горбунов. С. 178–183. Третьим исключением можно считать церковь Успения на Могильцах (в Большом Власьевском переулке). Существовавшая в описываемое Толстым время и существующая и сейчас церковь была построена Н.Н. Леграном на средства В.И. Тутолмина в 1791–1806 гг. Но саму церковь Толстой не описывает, говоря лишь о том, что «[в] воскресенье утром Марья Дмитриевна пригласила своих гостей к обедне в свой приход Успения на Могильцах» (т. 2, ч. 5, гл. XII [V; 349]).

¹⁹ В тексте «Войны и мира» не указано, во имя какого святого или праздника освящен престол собора, но, во-первых, осведомленный читатель должен был это знать, а главное, во-вторых, едва ли не всякий читатель, которому была адресована книга, знал, что Можайск — город святого Николая Мирликийского.

²⁰ См.: Мокеев Г. Я. Можайск — священный город русских. М., 1992. С. 78–80. Храм сохранился.

²¹ Стендаль. Жизнь Наполеона // Стендаль. Итальянские хроники. Жизнь Наполеона. М., 1988. С. 444 (пер. с франц. А. Кулишер).

²² См. об этом: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

²³ Максимов С. В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 608.

²⁴ В «Войне и мире» не только противопоставлены не в пользу новой столице Москва и Петербург. Петербургские топографические реалии практически не упоминают-

ся в книге (купание полицейского с медведем в Фонтанке — исключение). Между тем, московские реалии, адреса упоминаются очень часто, причем в расчете на посвященного читателя, их хорошо знающего. Помимо улиц, бульваров и площадей это, например, Гурьев дом (т. 1, ч. 3, гл. XIII), Юсупов дом (дом князя Н.Б. Юсупова в Харитоньевском переулке — т. 3, ч. 3, гл. XVI), дом князя Грузинского на углу Поварской (т. 3, ч. 3, гл. XXXIV), приход Успения на Могильцах (т. 2, ч. 5, гл. XII), домовая церковь Разумовских (церковь Вознесения на Гороховом поле — т. 3, ч. 1, гл. XVIII). В случае с «Гурьевым домом», о котором вспоминает Николай Ростов в полудреме, находясь во фланкерской цепи, Толстой, ориентирующийся на собственное восприятие Москвы, очевидно, допускает исторический анахронизм: Гурьевым домом («Гурьевкой») назывался роскошный дом, построенный по проекту М.Ф. Казакова на углу Тверской и Малого Гнездиновского переулка для московского главнокомандующего А.А. Прозоровского после 1778 г. (вероятно, в 1790–1795 гг.). Он принадлежал позднее княгине Голицыной, затем Куракиной; в руках «богатого помещика Гурьева, который его окончательно забросил», дом оказался только в 1840-х гг. «Дом стоял с выбитыми окнами и провалившейся крышей». — Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М., 2002. С. 227. Дом не сохранился.

²⁵ Берман Б.И. Сокровенный Толстой. М., 1992. С. 165. Символичность Николина дня отмечает и Е.Ю. Полтавец в цитированной выше статье «Нерешенный, висячий вопрос...»: Почему погиб Андрей Болконский...

²⁶Максимов С.В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 669.

²⁷ Берман Б.И. Сокровенный Толстой. С. 81–193.

²⁸ Для Б.И. Бермана это «музыка сфер небесных», «[з]вуки небесные, хор Птиц Небесных». — Там же. С. 110, 111.

²⁹ См. незавершенный перевод в изд.: Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 100 т. Художественные произведения: В 18 т. М., 2002. Т. 2. 1852–1856. С. 244–274; об интересе Толстого к Стерну см.: Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой [1922] // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 39, 49–50, 54–57, 60, 65, 70–75 (здесь же о воздействии психологической поэтики английского писателя на ранние произведения Толстого); Бурнашева Н.И. Комментарии // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 100 т. Художественные произведения: В 18 т. Т. 2. С. 565–567.

³⁰ Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. с англ. А. Франковского. СПб., 2000. С. 159.

³¹ Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. и примеч. А.В. Михайлова. М., 1977. С. 133.

³² См. об этом подробнее: Краснов Г.В. Философия Гердера и творчество Толстого // Л.Н. Толстой: Статьи и материалы. Горький, 1961. Вып. 4; ср.: Берман Б.И. Сокровенный Толстой. С. 170–171.

В.Б.Катаев
(Москва)

«ДАЮ ЗРИТЕЛЮ ПО МОРДЕ...»: О ПРИРОДЕ ЧЕХОВСКИХ РАЗВЯЗОК

Из всех элементов драматургической поэтики Чехов наибольшее значение придавал завершению действия в пьесе.

«Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются проклятые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет. Называется моя будущая комедия так: «Портсигар». Не стану писать ее, пока не придумаю конца <...> А придумаю конец, напишу ее в две недели» (А.С. Суворину 4 июня 1892 — П 5, 72).

Мы видим: здесь имеются в виду не вообще финалы, а именно *развязки* драматического действия, завершение изображенных в пьесе коллизий, конфликтов; того, что происходит с героями и их судьбами — рассказанной в пьесе истории, *Geschichte*, по терминологии В.Шмида¹.

Развязкой в обеих редакциях «Иванова», комедии (1887) и драме (1889), была смерть главного героя. В *комедии* «Иванов» заключительной ремарке «занавес» предшествует фраза: «В с е. Воды, доктора, он умер...» (11, 292). В *драме* «Иванов» — ремарка «(Отбегает в сторону и застреливается.)» (12, 76). В цензурном варианте 1889 года Иванов в последнем монологе восклицал: «О, я знаю, как мне кончать!» (12, 257). Из последней ремарки Чехов вычеркнул слова «Саша падает в обморок. Замешательство» (там же).

Уже здесь видны поиски нового типа завершения пьесы. Чехов отказался от того, что было концовкой в его юношеской драме, где застреленный герой умирал на протяжении нескольких явлений. Платонов в последнем действии в своем монологе выносит себе смертный приговор, но не решается привести его в исполнение; за этим следует длинная сцена с одной из героинь; в следующем явлении в него стреляют «в упор», он «падает», но в середине следующего явления «приподнимается и обводит всех глазами» и лишь потом «падает и умирает», а присутствующие при этом действующие лица еще разнообразно комментируют случившееся (11, 175–180).

В развязке «Иванова» произошел решительный разрыв с мелодраматической ретардацией.

«(Отбегаает в сторону и застреливается.)

З а н а в е с —

такое завершение было внезапной точкой, поставленной, однако, в нужном месте. В развязке «Иванова» нередко видится дань «старому» — традиционному принципу ударности «концовок» (см. комментарии И.Ю.Твердохлебова к пьесе — 11, 386). Вряд ли это так. Дело не только в том, что так эффектно обозначен решительный выбор героя между двумя известными мировой драме разновидностями «концов» («герой или женись, или застрелись»). И в комедии, и в драме герой уходит из жизни. Но, перерабатывая первоначальную редакцию, автор усилил элемент активности героя. Иванов стреляется в день свадьбы. Обе альтернативные развязки соприсутствуют, создавая напряжение финала; катастрофический выбор сделан в пользу одной из двух возможностей завершения.

В следующей большой пьесе, «Лешем», также присутствуют оба альтернативные вида «концов». В 3-м действии — самоубийство одного из главных действующих лиц, но это событие не становится окончательной развязкой. В последнем, 4-м действии сразу две пары героев объясняются в любви и обозначена перспектива двух свадеб.

В пьесах 90-х — 900-х годов Чехов сменил испытанные в «Иванове» и «Лешем» способы комбинирования оксюморонных возможностей завершения, сменил в пользу нового типа решений.

О том, в каком направлении Чехов искал новые «концы», мы можем судить лишь косвенно — например, сопоставляя с аналогичными исканиями в прозе. На связь между этими разновидностями своих решений указывал сам Чехов еще в пору работы над «Ивановым»: «Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» (Ал.П. Чехову 10 или 12 октября 1887 — П 2, 128).

Изменение принципов завершения произведения можно наглядно видеть на примере двух редакций рассказа «Шуточка» — текста, опубликованного в журнале «Сверчок» (1886, № 10), и переработки текста, сделанного в 1899 году для издания А.Ф. Маркса. В первой, сугубо юмористической редакции конец рассказа выглядел так: «Я воровски крадусь к кустам, прячусь за них и, дождавшись, когда через мою голову к Наденьке летит порыв ветра, говорю вполголоса: — Я люблю вас, Надя!»

Герой-рассказчик, многократно и безжалостно шутивший над своей спутницей, в который раз произносит свои слова, и в который раз героиня хочет убедиться в реальности услышанного:

«Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки... Этого мне толь-

ко и нужно... Я выхожу из-за кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от удивления, бегу к ней и...

Но тут позвольте мне жениться» (5, 492).

В окончательной редакции Чехов приводит рассказ совсем к иному концу. Герой уезжает из города, в котором происходит действие. Все рассказываемое подано как его позднейшее воспоминание, грустное, безнадежное и очень лиричное:

«Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла — это все равно, за секретаря дворянской опеки, и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе ходили когда-то на каток и как ветер доносил до нее слова «Я вас люблю, Наденька», не забыто; для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...

А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» (5, 24).

Это уже подлинно чеховский финал — музыкально организованный, полифонический, обозначающий многоплановую перспективу продолжения после окончания действия². Разумеется, переход к такой концовке потребовал перестройки всего предшествующего ей текста — тональности повествования, характеристики персонажей. В начальном варианте это была сугубо ироничная по отношению к героям зарисовка провинциальных нравов с благополучной женитьбой в конце. Подобный happy end был заложен в сюжете и повествовании, а предопределен он был прежде всего ориентацией на вкусы читателей «Сверчка», юмористического журнала для семейного чтения тогдашнего «среднего класса».

Отказ от ориентирования на такого читателя и был решающим фактором в переходе к концовкам нового типа. Об отказе Чехов заявлял в 1895 году в отзыве о романе Генрика Сенкевича «Семья Поланецких»: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том, и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать, и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым» (II 6, 54).

Здесь вопрос, казалось бы, чистой техники — выбор типа завершения для художественного текста — выводится из гораздо более обширной области: миропонимания, общественной позиции, системы ценностей и т. д. Заявлена позиция вызывающая и откровенно презрительная по отношению к господствующим вкусам читающей публики. Романов ни с благополучными, ни с неблагополучными концами сам Чехов не

написал — их эквивалентами стали его последние четыре великие пьесы. То, как организован финал в окончательном варианте «Шуточки», было уже опробовано в финалах созданных им к тому времени «Чайки» и «Дяди Вани», в том числе в выборе развязок в этих пьесах.

В «Дядю Ваню» перешли многие сюжетные линии из «Лешего», но их *завершения* стали принципиально иными.

В последнем действии «Лешего» к благополучной развязке приходят отношения Сони и Хрущова — Лешего. Нарру end не мог состояться в первых действиях, собственно, из-за недоразумения: оба они изначально любят друг друга, но Соня, как признается сама, «была скована предрассудками» (12, 199). Ей Хрущов нравится как человек, но поначалу она — «институтка», «кисейная барышня», профессорская дочка — видит в нем представителя другого класса, чужого: «ваше демократическое чувство оскорблено тем, что вы коротко знакомы с нами. <...> вы народник. <...> вам было бы стыдно показаться на глаза вашим земским докторам и женщинам-врачам» (12, 156–157). Хрущов, хотя и крайне удивлен: «Демократ, народник... <...> да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?», — по существу, соглашается с ее отказом: «Так мне и нужно: не в свои сани не садись! Прощайте!» (12, 157).

Лишь пережитое в 3-м действии потрясение — самоубийство Егора Петровича Войницкого — заставляло их отказаться от того, чтобы прилагать к людям социологические мерки и наклеивать ярлыки. Упорствует в своей неспособности понять других Сонин отец, профессор Серебряков. Соня же и Хрущов, признавшись в ошибочном непонимании, обнимают друг друга. Конец пьесы примиряюще-оптимистичен:

«Смех, поцелуй, шум.

Д я д и н. Это восхитительно! Это восхитительно!

З а н а в е с» (12, 201).

И совсем к иной развязке идут отношения Сони с Астровым в «Дяде Ване». И здесь развязка — несостоявшийся или даже невозможный союз — потребовала изменить и характеры героев, и масштабы постановки вопросов.

Соня влюблена в Астрова (об этом «все знают» — 13, 92), считает дни и месяцы его приездов, грустит, видя его пьяным, и все же для нее он остается прекрасным, непохожим «на обыкновенных людей» (13, 84), его мысли она готова повторять, разъяснять другим. Переменился (по сравнению с «Лешим») ее образ жизни, статус в доме — она работает, «из сил выбилась» (13, 82), страдает оттого, что не красива, хотела бы, чтобы Астров был достоин собственных высоких мыслей, утешает дядю Ваню... А он, раздумывает Елена Андреевна,

«не влюблен в нее — это ясно, но отчего бы ему не жениться на ней? Она не красива, но для деревенского доктора, в его годы, это была бы прекрасная жена. Умница, такая добрая, чистая...» Но тут же понимает: «Нет, это не то, не то...» (13, 93). Объяснения Астрова или неубедительны, неопределенны («Время мое уже ушло... Да и некогда... Когда мне?»), или прямолинейно жестоки по отношению к Сонинным чувствам («полюбить ее не могу... да и не тем моя голова занята»).

«Дядя Ваня» — пьеса о любви, в ней по меньшей мере четыре любовных треугольника. (Хотя в постановках пьесы чаще всего на переднем плане — коллизия между Ваней и Серебряковым. При этом конфликт трактуется так, как если бы автором пьесы был Иван Петрович Войничский: всегда, или чаще всего, доминирует его точка зрения на происходящее.)

Пьесой о любви был и «Леший». Но в ранней пьесе значимой была оппозиция «аристократка — демократ, народник». Недоразумение преодолевалось в примиряющей развязке. В «Дяде Ване» проблемы любви, союзов в браке или вне его выводятся со специально-социального уровня на гораздо более широкий общечеловеческий, экзистенциальный уровень. В отношении героев вносится поправка на то, как устроена «сама по себе жизнь» (13, 63) и жизнь человека в России, в частности. «... Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся. *Так и все на свете...*» (13, 110, 112. Курсив мой. — В.К.). Жизнь в целом, вообще, не предполагает счастливых развязок. Приведение к счастливой развязке — обман. Отсюда чеховские замыслы водевилей со смертью в конце. Видимо, пониманием этого наделены и герои последних пьес, уходящие от компромиссных развязок, — хотя возможность таковых и ожидается по ходу пьесы.

Соня и Астров мировоззренчески одной группы крови, по образу жизни они одного поля ягоды. Для чего создан человек, к чему предназначены люди, они понимают одинаково. Но благополучного конца для них просто не может быть в такой пьесе, где речь ведется не об отношениях отдельных людей, а о том, что происходит со всеми. Не только о семейных, а о более широких разрывах, несхождениях, утратах, изменах, в которых бесполезно винить отдельные, более злонамеренные, по сравнению с остальными, личности. Никто не знает настоящей правды. Виноваты все мы. В этом не сомневался Чехов. Брак между Соней и Астровым на основе их идейного единения и демократического образа жизни был бы развязкой в духе тех брошюр, которые читает «старая галка татап».

Своеобразие развязок в «Трех сестрах» также хорошо видно в типологическом сопоставлении — например, с «повестью в письмах» литературного современника Чехова И. Ясинского «Три сестры».

Помимо общего названия, в повести можно видеть близкие, почти прямые предвосхищения отдельных мотивов чеховской пьесы. Сиротами остаются сестры Ольга, Софья, Зинаида Тумановы: умирает их отец, киевский архитектор, чуть позже мать. Старшая, Ольга, наиболее энергичная и деятельная из сестер, толкует «о женском труде и хочет поступить на курсы»; ей ищут место начальницы в какой-нибудь провинциальной гимназии. Строки из письма другой сестры, Софьи: «Пройдет каких-нибудь двадцать, пятьдесят лет — кто вспомнит о нашем отце? Кто помнит о живших до нас, страдающих...»³ — кажутся запевом к некоторым монологам сестер Прозоровых.

Ясинский заканчивал повесть «Три сестры» в духе своей философии практицизма и житейского оптимизма (см. его трактат «Этика обыденной жизни»). Ольга, пережив ряд трудностей и ударов судьбы, получала предложение от друга их семьи. Письмом к нему заканчивается повесть: «... на столе кипит самовар, комната убрана цветами, ярко горят свечи. Ваша, ваша Ольга»⁴. Мораль, следовавшая из «Трех сестер» Ясинского, вполне оптимистична: несмотря на все жизненные невзгоды, не следует отчаиваться, надо быть только деятельной, и в конце улыбнется удача.

Чехов начал «Три сестры» с того, чем Ясинский заканчивал свою повесть: ярко освещенная, убранная цветами комната, уютно кипящий самовар... Но весь сюжет чеховской пьесы и завершающие ее развязки кажутся прямым вызовом фальшиво-оптимистической философии автора повести «Три сестры».

Ясинский в «Этике обыденной жизни», в своей беллетристике, обращаясь к современникам, излагал определенные «правила жизни»: исполнять требования гигиены, соблюдать умеренность в еде, быть вежливым с прислугой, одеваться скромно и со вкусом, укрощать похоть, предпочитать благородные развлечения — короче говоря, «предъявлять жизни требования соразмерно своим способностям». И тогда, «по моему убеждению, человечество может быть счастливым и при современных формах, и даже непременно при сохранении их»⁵.

Это та самая апология буржуазного быта, сытого благополучия и дешевого оптимизма, которую Чехов видел в «Семье Поланецких» и других произведениях русской и европейской литературы и которую он с презрением отвергал. Ни «положительные» типы, ни благополучные концы, убаюкивающие читателя, в произведениях Чехова невозможны.

Одна из главных особенностей чеховских пьес — *отказ от счастливых развязок*. В финалах чеховских пьес — не трагические развяз-

ки (к которым ведет роковая цепь событий), а именно отказ от возможности кончить действие счастливой развязкой. Развязкой, к которой, казалось бы, все клонится и основания для которой заложены в каждой из пьес.

Так, в «Иванове» можно, казалось бы, все закончить свадьбой Иванова и Саши, в «Чайке» — соединением Нины и Кости после всех невзгод. В «Дяде Ване» таким счастливым исходом могло бы стать посрамление Серебрякова, союз дяди Вани с Еленой или, по крайней мере, Астрова с Соней; в «Трех сестрах» — изгнание Наташи, союз Ирины с Тузенбахом, Маши с Вершининым, Ольги хотя бы с Кулыгиным, долгожданный отъезд в Москву...

Чаще всего драматурги так и поступают: проводят героев через всевозможные испытания и вознаграждают их и зрителей счастливым концом, хотя бы частично счастливым. «...ближе к концу пьесы в сюжете происходит некий поворот, который позволяет герою добиться осуществления его желаний»⁶, — так Нортроп Фрай определяет структурный принцип традиционной комедии. Чехов, наоборот, в финалах своих пьес безжалостно отвергает любое из ожидавшихся по ходу действия благополучных завершений. *Не просто несчастливый конец, а именно отказ от счастливого конца — вот общая развязка всех последних чеховских пьес.*

О «жестокой смелости»⁷ Чехова писал, определяя построение последнего действия «Вишневого сада», В.И.Немирович-Данченко. Пусть сад продан (конец третьего действия), но традиционным ожиданиям читателя и зрителя перед четвертым действием пьесы как будто оставлена надежда. Та, которую и все в «Вишневом саду» питают в отношении Лопухина и Вари. В скольких сотнях прежних пьес (и романов) авторами приберегался под конец «некий поворот», утешительная и все спасающая развязка: объяснение между героями происходит, прежде скрывавшиеся чувства прорываются, желания осуществляются, казавшиеся непреодолимыми препятствия устраняются... Но за несостоявшимся счастливым концом объяснения Лопухина и Вари стоит та же жестокая правда, которая в другой чеховской пьесе делала безнадежными расчеты на союз Соны и Астрова («полюбить ее не могу... да и не тем моя голова занята»). Соня оттягивала момент истины еще на одно действие; Варя «тихо рыдает»...

Чтобы так не хотеть пойти на уступку ожиданиям действующих лиц и зрителей, нужна была поистине бескомпромиссная уверенность в своих решениях. «Жестокая смелость» — это определение приложимо ко всем чеховским развязкам; сам автор называл это «в конце дать зрителю по морде».

Другое дело, что смелая до жестокости бескомпромиссность развязок — только часть стратегии Чехова-драматурга. Рассказываемая в каждой пьесе история не завершается и не может завершиться благополучно. Но таким сильнодействующим средством Чехов пользуется в соединении с иными, в том числе не связанными непосредственно с событийной стороной компонентами авторской стратегии.

Развязки действия в чеховских пьесах ошеломляли, подавляли современников. Так, критики, зрители, читатели протестовали против безжалостности пьесы «Три сестры», отсутствия в ней утешающих, умиротворяющих нот. Но, резко нарушая традиционные ожидания читателей и зрителей, подобными развязками Чехов не «убивал надежды» (Л. Шестов) — он разбивал иллюзии, указывая на подлинную сложность проблем человеческого существования.

Чехов не просто пишет пьесы с несчастливыми развязками; он прослеживает пути, приводящие людей к несчастьям. «—...Всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности. — Вот потому-то, что всякий по-своему прав, все и страдают» (13, 263). В «Трех сестрах», как и в «Дяде Ване», «Чайке», автор беспощаден к иллюзиям, к абсолютизации своих «правд», но не равнодушен, не безжалостен к людям. Его цель — указать на глубокие, не замечаемые обычно причины несчастий, а значит, открыть новые пути к их осмыслению, изжитию, преодолению.

Разговоры героев о будущем, о смысле жизни, о необходимости верить находятся в резком контрасте с нелепостью реального положения спорящих, с их повседневным поведением, вступают в разлад с реальным ходом событий, с развязками их судеб. В своих мечтах, в требованиях к жизни они явно не хотят думать о «соразмерности», о посильности и исполнимости желаний. Для них счастье «при современных формах», в отличие от героев Сенкевича и Ясинского, невозможно; они заглядывают в такие дали пространства и времени, в какие сами явно никогда не попадут. Вопреки всему им «хочется жить чертовски» (13, 163); «надо жить» (13, 187); «и хочется жить!» (13, 187). На неразрывности бескомпромиссных развязок, их «жестокостью смелости» и этого выхода за пределы бытового времени и пространства строится финальный эффект чеховских пьес.

Вопрос о способе развязки, т.е. завершения событийной части пьес, связан с вопросом об их жанровой природе.

Даглас Клейтон говорит об «отказе от комедии» как о специфической особенности русской литературы, начиная с «Евгения Онегина» вплоть до «Дяди Вани»⁸. «В произведениях русской литературы, следующих примеру “Евгения Онегина”, раз за разом отвергается сюжетная модель “любовь с первого взгляда — преодоление препятствий — сча-

стливый конец”⁹. Классическая, традиционная модель комедии, начиная с древнегреческих образцов до наших дней, описана Нортропом Фраем¹⁰. При всем бесчисленном разнообразии вариаций, в начале такой комедии некая молодая пара противостоит своим противникам, препятствующим ее воссоединению. Чаще всего противники — это обладающие известной властью представители старшего поколения. Молодые герои борются за свое счастье, преодолевают все преграды, чтобы в конце соединиться. Благополучная развязка — необходимый структурный элемент традиционной комедии; часто она имеет скрытый смысл, выход за пределы данного сюжета, означая необходимость переустройства общества согласно требованиям молодого поколения. В такой литературной модели отражаются типичные для Запада идея приоритета индивидуального счастья и схема общественного развития.

Не то в русской литературе. Вслед за Пушкиным русские писатели, беря ту же исходную ситуацию, уходят в конце своих произведений от ожидаемых благополучных развязок. Татьяна в «Евгении Онегине» выходит не за любимого человека, а за того, о ком ее «молила мать», и, сохраняя в сердце и в памяти любовь к Онегину, избирает для себя традиционную семейную мораль. Возможность иной, счастливой для героев развязки обозначена Пушкиным в тексте романа («...Несчастной ревности мученья, / Разлуку, слезы примиренья, / Поссорю вновь, и наконец / Я поведу их под венец»). Но соединения героев не происходит, счастье в любви остается в «Евгении Онегине» нереализованной возможностью. В тургеневском «Рудине» герой оказывается вообще неспособным обеспечить личное счастье себе и Наталье. Ту же неготовность или неспособность к борьбе с преградами на пути к личному счастью обнаруживают герои чеховского «Дяди Вани». Во всех этих произведениях происходит уход от заключительного структурного элемента классических комедий.

Работа Клейтона, очарованного русской литературой исследователя, содержит немало ценных и остроумных соображений на интересующую нас тему. Даже если заметить, что русский реализм знает немало комедий, построенных по классическому типу, с благополучной развязкой — будь то «Лес», или «Правда хорошо, а счастье лучше», или «Плоды просвещения», — нельзя не согласиться, что в приводимых им примерах мы имеем дело с намеренным отказом русских писателей от западного литературного стандарта, с деформированием, или инверсией, или пародированием известной традиционной структуры. Важно и плодотворно также указание на программную роль в этом пушкинского «Евгения Онегина».

В «Дяде Ване» Клейтон видит «блестящую чеховскую перестройку комедийной ситуации». Войницкий, этот 47-летний холостяк, мо-

жет выглядеть лишь пародией на традиционного для комедии романтического любовника. В Астрове показан скорее драматический, чем фарсовый поворот судьбы, но и этот герой не способен добиться личного счастья для себя и любящей его женщины. В конце пьесы торжествуют не молодые любовники, а чуждый им всем старец Серебряков. «Дядя Ваня» оказывается «комедией бессилия и крушения надежд, а не исполнения желаний и счастья»¹¹.

Можно было бы сказать, что не в одной чеховской пьесе, о которой пишет Клейтон, герои не обретают счастья в конце и происходит уход от традиционной для комедии развязки. Таковы и «Чайка», и «Три сестры», и «Вишневый сад». Между тем, Чехов упорно именовал свои пьесы комедиями — очевидно, отдавая себе отчет в том, что от комедии в традиционном понимании он уклоняется. Так можно ли считать чеховские пьесы комедиями, притом что это «уклонение от комедии» в них несомненно?

Да, можно. Но комизм в этих пьесах основан на иных структурных моделях, чем та, что описана Н. Фраем. Разумеется, в пьесах Чехова немало традиционных источников смеха — от нелепых фраз и поступков до вызывающих общую насмешку персонажей. Но «новую эру» в драматическом искусстве открыли небывалые до того структурные новации, в частности, организация конфликта в пьесе. Основа чеховского комизма — не в традиционном *противопоставлении* одной группы персонажей другой (например, молодых — старикам, жертв — их гонителям, диссидентов — окружающей их среде и т.п.), а в *скрытой общности* между персонажами, которые этого не хотят видеть и даже об этом не догадываются.

«Виноваты все мы». Все вносят свой вклад в крушение, происходящее в конце каждой из пьес. Но не потому, что кому-то отводится роль жертв, а другим роль разрушителей счастья. Жертва и разрушитель чьего-то счастья — практически каждый из персонажей. Чаше всего потому что он, находясь в равной со всеми страдательной зависимости от жизни, абсолютизирует свою «правду» (свой временный взгляд на вещи, свое ложное представление), не будучи способным понять и принять правду другого. Вновь — «...Всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности. — Вот потому-то, что всякий по-своему прав, все и страдают» (13, 263). «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит» (13, 246).

Чехов разработал тип комедии, в котором уход, отказ от благополучной развязки есть разновидность «иронии жизни». Экзистенциальная ирония господствует в поздних произведениях Чехова. «Легкая смена перспективы, новый оттенок эмоциональной окраски — и устойчивый мир превращается в невыносимый ужас»¹², — пишет об

этом Нортроп Фрай и, говоря о «чистой иронии, которая только возможна на сцене», ссылается именно на пьесы Чехова¹³.

И не надо забывать, что Чехов не просто представляет своих героев как пародии на традиционных любовников или разлучников. Его герои не только смешны в своей неспособности добиться счастья, которое (как и в «Евгении Онегине») «было так близко, так возможно». Каждый из них по-своему достоин счастья, вызвать сочувствие к их положению, их мечтам и надеждам входит в стратегию драматурга. Их конечные неудачи не просто насмешка выпавшей им судьбы. Это и сознательный прием автора, стремившегося разбить у читателей и зрителей ложные представления об истинных причинах, ведущих к несчастьям, вывести частные судьбы на экзистенциальный уровень.

Каждый раз торжествует жестокая смелость выбора завершения сюжета. Зритель «получает по морде» — зритель, ждущий приятной, убаюкивающей, успокаивающей его совесть развязки. Но финалы чеховских пьес несут катарсис для тех, кто способен услышать подлинный голос автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 158. Сразу оговоримся о различиях между *развязками* в указанном смысле и *финалами* чеховских пьес. Развязки тех или иных сюжетных линий — лишь одна из составляющих в полифонически оркестрованных финалах чеховских пьес.

² Об этих свойствах чеховских финалов немало говорилось. См., напр.: Горнфельд А. Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9; Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982; Гульченко В.В. Финалы последних чеховских пьес // Драма и театр: Сб. науч. тр. II. Тверь, 2001; и др.

³ Русское обозрение. 1891. № 10. С. 460.

⁴ Там же. С. 497.

⁵ Независимый [И. Ясинский]. Этика обыденной жизни. 2-е изд. СПб., 1898. С. 39, 51–52.

⁶ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1970. P. 63.

⁷ Ежегодник Московского Художественного театра. 1944 г., т. I. М., 1946. С. 161.

⁸ Clayton, J. Douglas. *Eugene Onegin and the Avoidance of Comedy in Russian Literature* // Clayton, J. Douglas. *Wave and Stone. Essays on the poetry and prose of Alexander Pushkin*. The Slavic Research Group at the University of Ottawa, 2000. Pp. 83–95.

⁹ Clayton, p. 91.

¹⁰ Frye, pp. 163–186.

¹¹ Clayton, p. 93.

¹² Frye, p. 235.

¹³ *Ibid.*, p. 285.

Д.М. Магомедова
(Москва)

ЧЕХОВСКИЙ ТЕКСТ В СТАТЬЕ А.А. БЛОКА «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ»

Противопоставляя «интеллигенцию» и «буржуазию» в своей знаменитой статье «Интеллигенция и революция», Блок писал: «Я обращаюсь ведь к «интеллигенции», а не к «буржуазии». Той никакая музыка, кроме фортепьян, и не снилась. <...> С этими не поспоришь, ибо дело их — бесспорное: брюшное дело. Но ведь это — «полупросвещенные» или совсем «непросвещенные» люди; слышали они разве только о том, что нахрюкали им в семье и школе. Что нахрюкали, то и спрашивается:

Семья: «Слушайся папу и маму». «Прикапливай деньги к старости». «Учись, дочка, играть на рояли, скоро замуж выйдешь». «Не играй, сынок, с уличными мальчишками, чтобы не опорочить родителей и не изорвать пальто».

Низшая школа: «Слушайся наставников и почитай директора». «Ябедничай на скверных мальчишек». «Получай лучшие отметки». «Будь первым учеником». «Будь услужлив и угодлив». «Паче всего — закон Божий».

Средняя школа: «Пушкин — наша национальная гордость». «Пушкин обожал царя». «Люби царя и отечество». «Если не будете исповедоваться и причащаться, вызовут родителей и сбавят за поведение». «Замечай за товарищами, не читает ли кто запрещенных книг». «Хорошенькая горничная — ты».

Высшая школа: «Вы — соль земли». «Существование Бога доказать невозможно». «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки». «Вам еще рано принимать участие в политической жизни». «Царю показывайте кукиш в кармане». «Заметьте, кто говорил на сходке».

Государственная служба: «Враг внутренний есть студент». «Бабенка недурна». «Я тебе покажу, как рассуждать». «Сегодня приедет его превосходительство, всем быть на местах». «Следите за Ивановым и доложите мне».

Что спрашивать с того, кто все это добросовестно слушал и кто всему этому поверил?»¹

Созданный Блоком иронический портрет обывателя («буржуа») имеет весьма неожиданный «прототекст»: небольшой ранний рассказ А.П. Чехова «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882).

Как и процитированный фрагмент статьи Блока, рассказ Чехова оказывается своеобразной моделью жизни обывателя от рождения до смерти. Рассказ делится на шесть абзацев, каждый из которых начинается с набранного курсивом подзаголовка, обозначающего тот или иной этап жизненного пути: «Детство»; «Отрочество»; «Юношество»; «Между 20 и 30 годами»; «Между 30 и 50 годами»; «Старость». Графический облик рассказа Чехова полностью воспроизводится в статье Блока:

«Детство: Кого Бог дал, сына или дочь? Крестить скоро? Крупный мальчик! Не урони, мамка! <...> Чернило опрокинул! Спи, пузырь! <...> Прогнать няньку! Не стой на сквозном ветре! Постыдитесь, можно ли бить такого маленького! Не плачь! Дайте ему пряник!

Отрочество: Иди-ка сюда, я тебя высеку! Где это ты себе нос разбил? <...> Читай! Не знаешь? Пошел в угол! Единица! <...> Вон из-за стола! <...> Когда, наконец, я перестану тебя пороть! Если ты будешь курить, я тебя из дома выгоню!»²

При этом каждому этапу жизни соответствует свой набор восклицаний и вопросов, которые отсылают к типическим ситуациям («Когда крестить?», «Вы в каком теперь классе?», «Вон из класса! Без обеда!», «Если ты будешь курить, то я тебя из дома выгоню!», «Ураааа, кончил курс», «Дайте мне место, дядя!», «А сколько за ней приданого?», «Внучатам конфеток несуй!», «Царство небесное!», «Мир праху твоему, честный труженик!»), а также к ключевым репликам из бытовых сценок («Что он вам наделал?! Бедный сюртук! Ну, ничего, мы высушим!», «Это ты ударил Митю? Пострел!», «Стыдно реветь такому большому!», «Оставьте, барин, а то я... Ну, ну... Шельма!», «Редактор дома? У меня нет таланта? Странно!», «Жениться? Никогда!», «Вам сдавать, votre excellence!», «Опять этот каналья у жены!», «Иди, я тебя высеку, скверный мальчишка!», «Ты сын, того... безнравствен!»).

Среди реплик, создающих мозаичный портрет буржуа (обывателя) есть почти дословные совпадения:

«Уже порвал сапоги?! <...> Где это ты мундир запачкал?» (Чехов) — «Не играй, сынок, с уличными мальчишками, чтобы не опорочить родителей и не изорвать пальто» (Блок).

«А ну-ка, покажи свои отметки» (Чехов) — «Получай лучшие отметки» (Блок).

«Суть не в деньгах! Нет-с, в деньгах!» (Чехов) — «Прикапливай деньги к старости!» (Блок).

«Оставьте, барин, а то я... Ну, ну... Шельма!» (Чехов) — «Хорошенькая горничная — гы» (Блок).

«Ваше превосходительство!» (Чехов) — «Сегодня придет его превосходительство, всем быть на местах» (Блок).

«Плохо пляшет, но ноги прелестны!» (Чехов) — «Бабенка недурна» (Блок).

В наборе реплик-штампов и у Чехова, и у Блока проскальзывают отсылки к известным литературным образцам. Так, у Чехова угадываются реплики из комедии А.Н. Островского «Доходное место» («Дайте мне место, дядя!»), а также из романа И.А. Гончарова «Обыкновенная история» («Ma tante, карета подана! Merci, mon oncle! Не правда ли, я изменился, mon oncle? Пересобачился? Ха-ха!»), а у Блока — из повести А.И. Куприна «Поединок» («Враг внутренний есть студент»). Да и в самом перечне первых этапов человеческой жизни у Чехова («Детство», «Отрочество», «Юношество») можно усмотреть трансформацию заглавий толстовской автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», что позволяет увидеть в рассказе пародию на классический роман становления.

В то же время нельзя не заметить существенных различий между рассказом Чехова и фрагментом статьи Блока.

У Чехова почти все реплики относятся к сфере частного существования: рост младенца, детские шалости, учение, подростковые и юношеские развлечения, рестораны, карточная игра, проститутки, женитьба, семейные неурядицы, болезни, смерть. Не случайно и все этапы жизни связаны именно с возрастом, а не с социальным статусом.

То немногое, что принадлежит к социально-государственным институтам (гимназия, университет, служба), почти теряется на бытовом фоне. Так, например, служба выглядит только незначительным эпизодом среди разговоров о картах, женитьбе, споров с женой и тещей, вопросов к доктору и развлечений с девицами полусвета: «Сорвалось! Есть вакансия? Девять без козырей! Семь червей! Вам сдавать, votre excellence. Вы ужасны, доктор! У меня ожирение печени? Чушь! Как много берут эти доктора! А сколько за ней приданого? Теперь не любите, со временем полюбите! С законным браком! Не могу я, душа моя, не играть! Катар желудка? Сына или дочь? Весь в отца! Хе-хе-хе... не знал-с! Выиграл, душа моя! Опять, чёрт возьми, проиграл! Сына или дочь? Весь в... отца! Уверю тебя, что я ее не знаю! Перестань ревновать! Едем, Фани! Браслет? Шампанского! С чином! Mercil! Что нужно делать, чтобы похудеть? Я лыс?! Не зудите, теща!» (Выделено мной. — Д.М.).

То же можно сказать и о теме гимназии или университета: все, что связано с содержанием обучения сводится или к вопросам по латин-

ской грамматике, или по курсу математики, то есть совершенно лишено какой-либо идеологической дидактики: «Здесь *ut consecutivum?*», «Не косинус, а синус! Где тангенс?».

Совершенно иначе выглядят этапы жизни у Блока. Название каждого из них — это не столько возраст, сколько социальный институт: «Семья», «Низшая школа», «Средняя школа», «Высшая школа», «Государственная служба». И большая часть реплик оказывается не просто знаком типической бытовой ситуации, а своего рода идеологической установкой, отсылающей к той или иной системе правил социального поведения. Большая часть этих реплик дана в императивной форме («Слушайся папу и маму»; «Ябедничай на скверных мальчишек»; «Люби царя и отечество»; «Заметьте, кто говорил на сходке»; «Следите за Ивановым и доложите мне»), другая — в утвердительной форме «общих мест» («Паче всего — закон Божий»; «Пушкин — наша национальная гордость»; «Пушкин обожал царя»; «Вы — соль земли»; «Существование Бога доказать невозможно»; «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки»; «Враг внутренний есть студент»).

Среди «общих мест», символизирующих пошлость существования, у Блока фигурируют не только охранительные, но и либеральные высказывания: «Пушкин обожал царя» и «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки», «Люби царя и отечество» и «Царю показывайте кукиш в кармане», «Вы — соль земли» и «Враг внутренний есть студент». Еще в 1902 г., набрасывая в дневнике оставшуюся незавершенной статью о русской поэзии, Блок использовал выражение «либеральная жандармерия», пояснив: «Она отличается от консервативной тем, что первая регулируется правом и государством, а вторая — произволом фанатиков и глупцов»³. В 1915 г. он не менее ядовито писал в статье «Судьба Аполлона Григорьева» об «интеллигентском лубке», вновь имея в виду свод либеральных прописных истин.

Второе существенное отличие рассказа Чехова от фрагмента статьи Блока заключается в значительном обеднении не только сфер существования, но и спектра звучащих голосов. Каждая реплика у Чехова соотнесена с определенным субъектом речи: нянька, родители, знакомые и родственники, приятели, педагоги, доктор, начальство (последний субъект представлен лишь двумя репликами: «Эээ... да вы лентяй» и «Напишите эту бумагу!»). Начиная с «Отрочества», активно звучащий голос есть и у героя рассказа, исчезает он только в финале: «Водянка? Неужели? Царство небесное! Родня плачет? А к ней идет траур! От него пахнет! Мир праху твоему, честный труженик!». В статье Блока герою-буржуа можно приписать разве только

реплики «Хорошенькая горничная — гы!» и «Бабенка недурна». Эти же две реплики являются едва ли не единственной принадлежностью сферы частного существования героя. Все остальные реплики — чужие авторитарные голоса (родители, педагоги, начальство), полностью вытесняющие и обесценивающие частное существование и индивидуальный голос героя.

Рассказ «Жизнь в вопросах и восклицаниях» не относится к самым известным произведениям Чехова, и вопрос о том, насколько вероятно знакомство с ним Блока, не является праздным. Прямых отсылок к этому рассказу у Блока нет. Однако в его библиотеке хранится Полное собрание сочинений Чехова в 22 томах (СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1903–1916). В Автобиографии (1915) Блок упоминал о том, что его бабушка, Елизавета Григорьевна Бекетова, «мастерски читала вслух <...> пестрые рассказы Чехова», а также о том, что среди последних ее работ «был перевод двух рассказов Чехова на французский язык (для "Revue des deux Mondes")», за который Чехов «прислал ей милую благодарственную записку»⁴. Е.Г. Бекетова в ответ писала Чехову 15 января 1899 г.: «Зная мое к Вам пристрастие, мои дети, внуки и друзья приносят мне Ваши рассказы, как только где-либо они появятся. Это мой лучший праздник»⁵. Таким образом, юмористические рассказы Чехова входят в круг детских, семейных впечатлений Блока, и потому вполне закономерно, что образ «буржуа» в его статье создается с оглядкой на персонажей чеховских ранних сатирических рассказов.

Появление «чеховского фрагмента» в статье «Интеллигенция и революция» свидетельствует о необходимости значительного пересмотра проблемы «Блок и Чехов». В немногочисленных работах на эту тему⁶ главный акцент делается не на прозу, а на драматургию Чехова, что вполне объяснимо: Блок неоднократно высказывался о постановках пьес Чехова в МХТ. З.С. Паперный, автор самой обстоятельной статьи «Блок и Чехов», сформулировал разность двух художников во введении к своей работе: «Блок — поэт, и не просто, а, если так можно сказать, сугубый поэт. Со стихией поэзии он не расстается, к художественной прозе не обращается.

Чехов — прозаик, и тоже "сугубый". Он, наоборот, никогда всерьез за стихи не брался. <...>

Еще одно различие, и тоже коренное. Взгляд Чехова на мир невозможно представить без юмора, без той "усмешечки", которая так не нравилась Марине Цветаевой. Не нужно доказывать, что юмор Чехова — пеорвоотличительная его черта. <...>

И здесь Блок оказывается антиподом Чехова. Он настолько строг, сосредоточен и последовательно серьезен, что в иронии ему чудится нечто обманчивое и скользкое»⁷.

Однако «чеховский фрагмент» в «Интеллигенции и революции» опрокидывает все представления о «коренных» различиях Блока и Чехова. Он оказывается предвестием поворота Блока от поэзии к прозе, и не только к критике и публицистике, но к прозе художественной. Достаточно вспомнить такие произведения 1918–1921 гг., как «Сограждане», «Русские денди», «Ни сны, ни явь» и в особенности «Ответ на вопрос о красной печати», чтобы увидеть, что поздний Блок неожиданно обнаруживает в себе новые творческие возможности: от последних его гротескных «фельетонов» протягиваются нити к сатире 1920-х гг., связанной с именами И. Эренбурга, М.А. Булгакова, М.М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова. Однако реализовать эту, до последних лет скрытую, сторону своего дарования Блоку уже было не суждено.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 17–18.

² Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 1. С. 130.

³ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 23.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 18. С. 461.

⁶ См.: Роскин А.И. Александр Блок обращается к Чехову // Литературный критик. 1939. № 2; Родина Т.М. Александр Блок и русский театр XX века. М., 1972. С. 181–183; Шах-Азизова Т. А.П. Чехов и символисты // Творчество Александра Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. Тарту, 1975. С. 159; Паперный З.С. «Вишневый сад» Чехова и «Соловьиный сад» Блока // Там же. С. 116–117; Паперный З.С. Блок и Чехов // ЛН. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 123–150; Полоцкая Э.А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2004. С. 100–129.

⁷ Паперный З.С. Блок и Чехов... С. 123.

А.Г. Гачева
(Москва)

«ТРИ РАЗГОВОРА» В.С. СОЛОВЬЕВА (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

В 1899 — начале 1900 гг., на рубеже двух столетий, В.С. Соловьев — сначала в солнечных Каннах, потом в Пустыньке и, наконец, в зимнем, пасмурном Петербурге — работает над «Тремя разговорами о войне, прогрессе и конце всемирной истории». Так уж повелось в исследовательской традиции, что эта вещь считается вершиной его религиозно-философского творчества, конечной точкой мировоззренческой эволюции, своего рода духовным завещанием, оставленным наступающему веку. Смерть философа, последовавшая через считанные месяцы после журнальной публикации и совсем вскоре после выхода в свет отдельного издания «Трех разговоров», задала определенный ракурс прочтения и понимания, и все читающие и толкующие вольно или невольно его придерживаются, не помышляя о том, чтобы расширить рамки восприятия.

Если попытаться в двух словах изложить традиционное истолкование «Трех разговоров», то эти *два слова* будут таковы: *историко-философский пессимизм*. Давая же пространное изложение вышеозначенной формулы, придется сказать приблизительно следующее. На протяжении двадцати лет апологет богочеловечества и всеединства, младший современник Ф.М. Достоевского и Н.Ф. Федорова, был убежденным сторонником идеи истории как «работы спасения»¹, настаивая, что Новый Иерусалим не сходит с неба, как *deus ex machina*, а медленно вызревает в истории, что род людской в своей социальной и хозяйственной деятельности, в науке и в культуре, в творчестве и в любви призван содействовать преобразению бытия в благобытие, земли — в Царство Христово. И вот теперь не осталось и следа от этой веры. Леонтьевский «мрачный пессимизм и апокалиптическое вдохновение»² заступают место теократического оптимизма. История неуклонно движется под дьявольский, смертный откос, все глубже падение, все сильнее богоотступничество. И тот, кто когда-то писал кузине Кате: «Я не признаю существующего зла вечным, я не верю в черта»³, — выводит антихриста на авансцену истории, допуская возможность со-

вершенного соединения с человеческой природой дьявольского, злого начала, подобно тому, как девятнадцать веков назад состоялось совершенное соединение с ней начала Божественного и благого в лице Богочеловека Христа.

Как оценивали «Три разговора» современники и потомки? Одни — как предательство Соловьевым его собственных убеждений, другие — как своего рода «резвение», благое «перерождение убеждений»: отказ от соблазнительных «неохристианских» исканий, от экуменической утопии, от теократии, переход на позиции церковной эсхатологии. Но, в конечном итоге, обе оценки — одна со знаком минус, другая со знаком плюс — были связаны *общей посылкой*: в конце жизни происходит *перелом* в сознании Соловьева, затрагивающий коренные основы его философской системы. Соловьев «Трех разговоров» — это *другой* Соловьев, ничего общего не имеющий с Соловьевым «Чтений о Богочеловечестве», «России и Вселенской церкви», «Смысла любви», «Оправдания добра»...

Однако правомерен ли такой вывод? Насколько «Три разговора» являют собой *разрыв* с прежними идеями и идеалами Соловьева и так ли уж однозначно пессимистичен философ в оценке грядущей истории, даже если на подступах к ее финалу маячит темная фигура антагониста Творца?

Собратьев Соловьева по философскому цеху (Е.Н. Трубецкого, Н.А. Бердяева и др.), в сущности, и задавших тон последующей интерпретации «Трех разговоров», сильно подводило то, что они были... философами. Их больше интересовали идеи, нежели форма их выражения. И совсем не интересовала целостность текста: в подавляющем большинстве случаев они строили свою трактовку, опираясь исключительно на «Краткую повесть об антихристе» и начисто забывая о том, что повесть эта — одна из составных частей целого, но никак не это целое, что она иерархически подчинена более сложному единству — какому? об этом еще поговорим, — и что, следовательно, ее смысл не может претендовать на то, чтобы быть смыслом всей сошедшей с пера Соловьева вещи. Не задавались они и вопросами: в каком контексте создавал Соловьев эту вещь? как соотносится она с написанным в тот же предсмертный 1899 год? как была связана с его предыдущим творчеством? (Последний вопрос вообще исключался, ибо а priori декларировался якобы существующий водораздел между «Тремя разговорами» и всем созданным ранее.)

Все это вопросы филологические, философам отвечать на них вроде бы и не пристало. Но, как оказывается, без филологии, без анализа истории текста и его структуры, без учета контекста, в котором он создавался, и того, что ему предшествовало в творчестве автора,

далеко уехать нельзя, а если и можно, то дорога будет хоть и заманчивой и широкой, но ведущей не к истине, а в сторону от нее.

Первую брешь в понимании «Трех разговоров» как манифеста исторического пессимизма и катастрофизма пробивает... концовка. И вправду, если однозначно сблизить позицию Соловьева в «Трех разговорах» с позицией того же Леонтьева и видеть в ней решительное отрицание благого исхода истории («Христос пророчествовал не гармонию всеобщую (мир всеобщий), а всеобщее разрушение <...> Он не обещал нигде торжества поголовного братства на земном шаре»; «Терпите! *Всем — лучше никогда не будет.* Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такие колебания горести и боли — вот единственно возможная на земле *гармония!* <...> Одно только *несомненно* — это то, что *все здешнее должно погибнуть*»⁴), то как тогда объяснить финал «Краткой повести об антихристе», не дописанный Пансофием, но проговариваемый господином Z? А здесь перед нами сокрушение и гибель антихриста, явление Христа человечеству, отвратившемуся от лжи и обмана, воскресение праведников и тысячелетнее царство Христово.

В свое время Е.Н. Трубецкой, разбирая «Три разговора», выражал недоумение по поводу того, зачем Соловьев заканчивает повесть об антихристе словами о «тысячелетнем царстве Христовом», — коль скоро сам он убежден в том, что «всемирная история внутренне кончилась»⁵. Действительно, согласно Писанию и Церковному преданию, тысячелетнее царство Христово воцаряется *на земле — и еще в историческом времени.* После крушения Великого Вавилона, после падения антихриста, обольщавшего и совращавшего племена и народы, после того, как «Ангел, сходящий с неба», сковывает наконец сатану и заключает его в бездну на тысячу лет, начинается новая, благая эпоха истории, «в которой прекратятся все бедствия и лишения, уничтожится даже возможность греха и будет восстановлена полнейшая гармония между человечеством и всей обновленной и прославленной природой»⁶. Так понимали идею тысячелетнего царства раннехристианские апологеты Иустин Мученик, Папий Иерапольский, Ириней Лионский. Так же, спустя девятнадцать веков, будут понимать миллениум и некоторые представители русской мысли. Именно на двадцатую главу Откровения опирается П.Я. Чадаев, настойчиво утверждающий идею активности христианства в истории: «В христианском мире все необходимо должно способствовать — и действительно способствует — установлению совершенного строя на земле; иначе не оправдалось бы слово Господа, что Он пребудет в церкви Своей до скончания века»⁷. Двадцатой главой Откровения подкрепляет свою проповедь «великой всеобщей гармонии, братского окон-

чательного согласия всех племен по Христову, евангельскому закону»⁸ Ф.М. Достоевский⁹. Значительное место идея миллениума занимает в богословских работах С.Н. Булгакова — трилогии «О Богочеловечестве», книге «Апокалипсис Иоанна»... Что же касается самого Соловьева, то милленаристские чаяния одушевляют его творчество не только в течение теократического периода, когда в центре его религиозно-философской рефлексии оказывается образ Церкви как «становящегося царства Божия на земле», но и в девяностые годы, когда создаются «Смысл любви» (1892–1894), «Оправдание добра» (1894–1897), книга, пронизанная мыслью о том, что цель и смысл всемирной истории — «приготовление человечества и всей земли к Царству Божию»¹⁰ и все области дела и творчества человека — политика и экономика, труд и искусство, право, педагогика, деятельность общества и государства — должны быть одушевлены этой благодатью, высшей целью.

Заметим: у всех перечисленных авторов Царство Христово на земле не замещает Иерусалима Небесного, того «нового неба и новой земли», о котором пророчествует завершительная, 21 глава «Откровения» («И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» — Откр 21:1). Оно служит своего рода связующим звеном между нынешним падшим, раздробленным состоянием бытия, миром, вверженным во власть «смерти и временности» (Н.А. Бердяев), и полнотой всеединства, где «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15:28) и «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь и в различных разрядах»¹¹. В миллениуме история приносит свой плод Творцу, земля и человек созревают для конечного преображения.

Включение в историософский сценарий темы миллениума аксиоматически означает, что этот сценарий оптимистичен, что история в нем оправдана, а не обесмыслена. Не случайно у того же Леонтьева нет и намек на двадцатую главу Откровения, но есть железное убеждение, что исторический процесс апостасиен, силы зла в нем торжествуют, тесня и сокрушая силы света и жизни. В отклике на Пушкинскую речь Достоевского Константин Николаевич высказывается однозначно: «мировая гармония» с подлинным христианством несовместима, христианство «пессимистично» в своем отношении к миру и его судьбе, «не верит ни в автономическую мораль лица, ни в разум собирательного человечества, долженствующий рано или поздно создать рай на земле»¹².

Сразу нужно отметить: ни Достоевский, на которого так ополчался Леонтьев, ни Соловьев в «автономическую мораль лица» и «в разум собирательного человечества», понятый секулярно, в духе фило-

софии Просвещения, не верили так же, как и автор брошюры «Наши новые христиане». Критика позитивистского подхода к бытию и человеку, настаивающего на их одномерности, исключаящего из хода истории религиозное, метафизическое начало, равно была свойственна всем троицам. Однако если у Леонтьева эта критика перечеркивала историю, то у Достоевского и Соловьева она становилась начальной точкой рефлексии о подлинном содержании исторического процесса, который есть поле встречи Бога и человека, та область, в которой потенциально возможно (и осуществимо) их сотрудничество.

К вопросу о конечном, *религиозном* смысле истории сводятся все разговоры, что ведутся на вилле у Средиземного моря четырьмя собеседниками. При этом вопрос об истории постоянно сплетается с вопросом о человеке, об основаниях его действия в мире и, главное, о его *самоопределении* по отношению к той тяжбе добра и зла, Христа и антихриста, полем которой является бытие. Включиться в эту битву на стороне сил добра, противостоять злу всем, чем только возможно, — оружием воина или пером дипломата — этот императив лейтмотивом проходит от первой до последней строки «Трех разговоров».

О том, как именно решаются в последней крупной вещи Владимира Соловьева антропологическая и историософская темы, речь пойдет далее, а пока следует сказать о жанровой специфике произведения: понимание ее, в сущности, и задает стратегию анализа текста.

«Три разговора» написаны в форме платоновского диалога, и это в работах о Соловьеве подчеркивалось неоднократно¹³. Однако практически не обращалось внимания на то, какой именно тип диалога берет философ в качестве образца. Между тем, это как раз те диалоги Платона (прежде всего «Федон» и «Пир»), где более всего выражены элементы художественной организации текста, представлены не просто реплики собеседников, сменой которых движется философский сюжет, но налицо элементы драматургии, присутствуют и экспозиция, и кульминация, и развязка, вводится текст от повествователя, как в эпических жанрах, индивидуализирована речь собеседников, так что каждый участник беседы предстает не только рупором той или иной идеи, защитником закрепленной за ним философской позиции, но и неповторимой личностью со своей манерой говорить и держаться¹⁴. По тому же типу строит свои «Три разговора» и Соловьев. Все участники диалога охарактеризованы хотя и скупо — буквально несколькими словами («старый боевой *генерал*», «муж совета», отдыхающий от государственных дел, «молодой *князь*, моралист и народник», «*дама* средних лет, любопытная ко всему человеческому», господин Z, «неопределенного возраста и общественного положения»¹⁵, однако и эти несколько слов заставляют читателя живо вообразить себе собеседников.

К тому же по ходу действия Соловьев то и дело включает в текст то краткие, то развернутые ремарки, передающие особенности речи героев, и эти ремарки, пришедшие от драматического рода литературы, дополняют их характеристики, а главное — протягивают тонкие смысловые нити между поведением персонажа и содержанием его речи, способствуя созданию целостного образа. К примеру, резкий, но искренний, не кривящий душой генерал, который говорит все время с волнением, «вставая и снова садясь и с быстрыми жестами» (С. 645), и в своих убеждениях так же искренен, безапелляционен и прямодушен, не признает размытостей и теней, требует полной правды, определенности, абсолюта. Он верит хотя и просто, без рефлексий и умностей, но всецело и горячо, и готов, не раздумывая, отдать жизнь «за веру, царя и отечество». В то время как политик, который «растянувшись на шезлонге, говорит тоном, напоминающим нечто среднее между беззаботными богами Эпикура, прусским полковником и Вольтером» (С. 645), с легкостью обходится без «абсолютных принципов» и прекрасно чувствует себя в либерально-культурной тарелке.

Столь же кратко, но мастерски, одним-двумя штрихами создавая общее впечатление, описывает Соловьев место действия «Трех разговоров»: «В саду одной из тех вилл, что, теснясь у подножия Альп, глядятся в лазурную глубину Средиземного моря» (С. 644). Лаконичная фраза будит воображение читателя, заставляет представить себе и Альпы, и виллу, и гладь морских вод, и пальмы, вынесенные в заглавие первой, журнальной публикации¹⁶.., а потом домыслить и тихий вечер, и южную негу, особенно радующую жителей Севера, и теплый ветер, дующий с моря на собеседников: уютно расположились они в плетеных креслах, ведя такие русские, такие *неуместные* в расслабляющем средиземноморском климате разговоры.

Есть у Соловьева и более близкие, чем античность, источники, — те, что трансформировали *философский диалог* применительно к нуждам *литературы*. У идеологов немецкого романтизма, влияние которых на Соловьева неоспоримо, диалог предстал как один из способов выражения не просто мысли, но *мысли художественной*. «Романы — это сократовские диалоги нашего времени. Эта свободная форма служит прибежищем для жизненной мудрости, которая спасается от школьной мудрости»¹⁷, — писал Ф. Шлегель. На русской почве этой установке следовал В.Ф. Одоевский. Его «Русские ночи», главный герой которых — «сама философская мысль: жизнь мысли и драма мысли»¹⁸, разворачивались в форме беседы нескольких молодых людей с их приятелем Фаустом. Диалог как подходящую форму развития не событийного, но идейного сюжета романа активно использовал Достоевский: достаточно вспомнить диалоги князя с Ша-

товым в подготовительных материалах к роману «Бесы», разговор Ивана и Алеши Карамазовых в трактуре, фантастический диспут Ивана и черта, диалогические вставки в «Дневник писателя» (знаменитые беседы с Парадоксалистом в июльско-августовском выпуске «Дневника...» за 1876 г.). И Соловьев при создании «Трех разговоров» не мог не учитывать опыта своего старшего друга, того, кого сам он еще в 1882 г. объявил проповедником вселенского христианства и про которого писал: «Будучи *религиозным* человеком, он был вместе с тем вполне свободным *мыслителем* и могучим *художником*»¹⁹.

К чему я все это веду? К тому, что текст «Трех разговоров», родившийся *на стыке* философии, публицистики и литературы, организован *художественно*. А значит и принцип подачи верховной идеи здесь иной, нежели в философском трактате. Мысль автора не раскрывается прямо, открыто и «в лоб», как, к примеру, в кантовской «Критике чистого разума», гегелевской «Феноменологии духа» или «Оправдании добра» самого Соловьева. Она не декларирована, но заткана в художественное целое, получает не столько дискурсивно-логическое, сколько ассоциативно-образное развитие. Вывести ее из какой-то *части* произведения, к примеру, из «Краткой повести об антихристе», что делают наиболее часто, отождествить с тем или иным *высказыванием* автора или персонажа нельзя — к ее пониманию приведет только анализ *целого*.

В «Трех разговорах», формально ориентированных на платоновский диалог, перед нами не пря философов, а светская беседа пятых случайно сошедшихся лиц. Разговор завязывается неожиданно и спонтанно, «по поводу какой-то газетной статьи или брошюры» (С. 645), течет без всякого плана. Мысль легко отклоняется от магистрального русла, разбивается на прихотливые ручейки, речь говорящих пересыпана каламбурами и менее всего напоминает строгое философское доказательство. Подчас только вежливость останавливает нападающие друг на друга стороны от того, чтобы бросить затянувшийся спор и насытить себя наконец чем-то более существенным и весомым, чем духовная пища. Однако именно на этой форме «случайного светского разговора», легкого, прихотливого, не обязывающего к строгим, ответственным формулировкам, Соловьев специально настаивает в предисловии. И тому есть свое объяснение. Чем глубже мы погружаемся в чтение, тем отчетливее понимаем, что имеем дело с сознательным приемом: легкость и прихотливость беседы обманчива, при всей внешней необязательности, в ней оказывается важна буквально каждая деталь, каждое, даже вскользь оброненное слово. И это еще одна черта, характерная для художественной организации текста: любая мелочь, любая безделица оказывается значимой в конструкции целого, тончайшими нитями связана с другими

его частями. И если философский трактат можно, например, *сократить*, то художественное произведение безболезненно сократить невозможно: смысл неизбежно будет смещен, деформирован, а то и искажен.

Учитывать *художественную природу* «Трех разговоров» необходимо, иначе легко попасть впросак, как это происходит, скажем, с С.Л. Кравцом, совершенно серьезно сопоставляющим антихриста В.С. Соловьева со свидетельствами об антихристе в Священном Писании и церковном предании и приходящим к выводу о расхождении философа с христианской традицией²⁰. Между тем этот образ не столько церковен, сколько *литературен*. Его непосредственные предшественники — герои-бунтари Байрона, Лермонтова, Достоевского, Ницше. В нем легко найти черты Печорина и Ставрогина, героя так и не написанного Достоевским «Жития великого грешника» и ницшеанского сверхчеловека. Само объяснение того, почему спиритуалист, веровавший *умом* в «добро, Бога, Мессию», сначала захотел поставить себя на место Христа, а потом и вовсе предал себя во власть демонических сил — «безмерное самолюбие», любовь к себе и только к себе, — *слишком* отдает русским девятнадцатым веком. Уже славянофилы полагали «эгоизм» и «гигантское самолюбие»²¹ главным недугом «современного человека», видели в нем начаток ложного устройства личности. Уже Тютчев, создавая поэтический образ Наполеона, называл его «гением самовластным» («Он был земной, не Божий пламень, / Он гордо плыл, презритель волн»). А что говорить о Достоевском, в творчестве которого был дан пронизательный анализ природы автономного сознания, явлены те тупики и бездны, к которым неуклонно и неумолимо ведет «самовластье человеческого я» (формула Тютчева). Вспомним героя «Жития великого грешника» с его «наклонностью к безграничному владычеству и верой непоколебимой в свой авторитет», героя, который открыто противопоставляет себя Творцу: «“Я сам бог” — и заставляет Катю себе поклоняться»²². Или «великого инквизитора», который тоже хочет заслонить собой Бога: «И тогда уже мы и достроим их башню, ибо достроит тот, кто накормит, а накормим лишь мы, во имя Твое, и солжем, что во имя Твое. <...> Они будут дивиться на нас и *будут считать нас за богов* за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу и над ними господствовать» (курсив мой. — А.Г.)²³.

С героями-идеологами Достоевского («великим грешником», Ставрогиным, Версиловым, Иваном Карамазовым, великим инквизитором) соловьевский антихрист связан теснейшим образом. Герой «Жития великого грешника» «от гордости идет в схимники и странники», «от гордости и от безмерной надменности к людям <...> становит-

ся до всех кроток и милостив — именно потому, что уже безмерно выше всех»²⁴, Версиров, утоляя гордость, носит вериги, безверный Ставрогин со «смирением паче гордости» сносит пощечину Шатова, ищет предать публичности свою исповедь. В свою очередь и сверхчеловек Соловьева являет то же, на первый взгляд, странное и нелогичное, сочетание самолюбия и гордыни с «высочайшими проявлениями воздержания, бескорыстия и деятельной благотворительности» (С. 740). Но для Соловьева, как и для Достоевского все, напротив, в высшей мере логично. Ибо жажда вериг питается у созданных ими героев самостью, эгоизмом, а не любовью, подвиг берется не во имя Христово, а «во имя свое», в сознании собственного неизмеримого превосходства над слабыми и жалкими ближними, предстает еще одним свидетельством всеилия гордого человека: «Самообожание. Люди для него — мыши. Берет на себя страшные подвиги» — записывает Достоевский о будущем Версирове в подготовительных материалах к роману «Подросток»²⁵. «Ждет и питает свою самость сознанием своих сверхчеловеческих добродетелей и дарований» (С. 741) — замечает Соловьев об антихристе.

Суть духа антихристового — в апологии самовластья и самоопорности человека. Эта мысль центральна и в речах сатаны, которого Соловьев тоже вводит в свою повесть, трагедизируя сюжет Богоявления. Антагонист Творца говорит со своим порождением «глухим, точно сдавленным», «бездушным», «металлическим» голосом, призывает отречься от «того, дурного и отца его» и признать единственной опорой себя самого, свое «собственное достоинство и превосходство» (С. 743). Его увещание построено на евангельских формулах («Сын мой возлюбленный, в тебе все мое благоволение», «Я бог и отец твой», «У меня нет другого сына, кроме тебя», «Прими дух мой» и т. д.), но влагаемый в них смысл противоположен евангельскому. Человекобожие ставится здесь на место богочеловечества. Именно так понимали оппозицию антихристианства и христианства предшественники Соловьева, прежде всего Достоевский («Бесы», «Братья Карамазовы») и Федоров, бескомпромиссный критик гуманизма Нового времени, противопоставлявший отвлеченному понятию «человек», за которым маячит прямой путь к человекобожию и зверобожию, понятие «сын человеческий», тесно связанное с образом Богочеловека Христа. Во многом такая трактовка была актуализирована и полемикой с Ницше, которую в 1890-е гг. вели как Федоров, так и сам Соловьев²⁶.

Подобно великому инквизитору, сверхчеловек Соловьева подмывает Христов идеал Царствия Божия идолом «всеобщей сытости»²⁷. Глубоко презирующий жалких людишек, он дает им то, чего они жаждут: хлеба и зрелищ. Как и инквизитор, ведет их к пропасти небытия, всячески демонстрируя, что его путь есть путь к свету неветша-

ющей жизни, ведет и обманывает их всю дорогу. Впрочем, между двумя вождями соблазненного человечества есть и тонкая, но важная разница. Инквизитор, прямо говорящий Спасителю: «мы не с тобой, а с *ним*», на людях прикрывает свой лжеидеал священным Христовым именем («Но мы скажем, что послушны Тебе и господствуем во имя Твое»), сверхчеловек же, приняв в свою душу дьявола, ни разу, ни при каких обстоятельствах не упоминает Христа. Даже когда старец Иоанн просит его публично исповедать Спасителя мира, он не в силах солгать, лицемерно прославить Священное Имя, ибо для *зла воплотившегося* признать *воплощенное добро* невозможно, это противно самой его сущности.

Антихрист Соловьева умен, очень умен. Его «ясный ум» «всегда указывал ему истину того, во что должно верить: добро, Бога, Мессию» (С. 740). Почему же он не верит? Потому, что в нем нет любви. Ум с сердцем у него не в ладу, недаром его писания обнаруживают «признаки совершенно исключительного, напряженного самолюбия и самомнения при отсутствии истинной простоты, прямоты и сердечности» (С. 743). Такой поворот проблемы «веры — неверия» связывает Соловьева и с Хомяковым, и с Киреевским, и с Иваном Аксаковым, ведь именно славянофилы первыми восстали против гипертрофии рассудка, против торжества в человеке отточенного, но холодного рацио, неспособного, с их точки зрения, быть прочной опорой веры (эту способность дает лишь союз ума и сердца, мысли и чувства). Связывает, разумеется, и с Достоевским: вспомним его старца Зосиму, что полагает любовь, «деятельную любовь» к конкретному, рядом стоящему ближнему, тем горчичным зерном, из которого растет подлинная, животворящая вера. Вспомним и его героев-идеологов, способных принять Бога умом, но не способных уверовать. Антихрист Соловьева продолжает их и в этом смысле.

Литературную подкладку образа антихриста обыкновенно или игнорируют, или попросту не замечают, слепо доверяясь *прямоту* авторскому слову: в предисловии Соловьев всячески подчеркивает, что «Краткая повесть...» в главных своих чертах опирается на «показания Слова Божия и церковного предания об антихристе» (С. 641), допущенные же автором вольности объясняются лишь необходимостью представить читателю связный и наглядный рассказ. Однако доверять в данном случае Соловьеву я бы поостереглась. Слишком много литературщины не только в обрисовке фигуры антихриста, но и в самих поворотах сюжета, в тональности некоторых эпизодов, как, к примеру, в *поворотной* сцене у обрыва, когда восставший на Творца сверхчеловек, гневно выкрикивающий свои проклятия, пытается покончить с собой. «Ярость утихла и сменилась сухим и тяжелым,

как эти скалы, мрачным, как эта ночь, отчаянием. Он остановился у отвесного обрыва и услышал далеко внизу смутный шум бегущего по камням потока. Нестерпимая тоска давила его сердце» (С. 742). Перед нами романтическое, почти клишированное описание смятенных чувств героя на столь же романтически-клишированном фоне природы. В том же высокопарном романтическом духе рисуется и момент соприкосновения гордого сверхчеловека с демонической силой: этой силой он подхвачен над бездной, куда бросился в своем отчаянном бунте с криком «Не воскрес, не воскрес!» «На миг он потерял сознание и очнулся стоящим на коленях в нескольких шагах от обрыва. Перед ним обрисовалась какая-то светящаяся фосфорическим туманным сиянием фигура, и из нее два глаза нестерпимым острым блеском пронизывали его душу...» (С. 742).

«Краткая повесть об антихристе...» литературна и по своему композиционному статусу. Еще с Платона зародилось обыкновение включать в диалог вставные новеллы, притчи, рассказы. Античная и европейская традиции активно пользовались этим приемом. Особенно любили его романтики — как в Германии, так и в России. В.Ф. Одоевский то и дело перемежает диалоги «Русских ночей» развернутыми вставками. Новеллы следуют одна за другой: «Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство»... Достоевский вводит в спор Алеши и Ивана Карамазова поэму «Великий инквизитор», прототипическую для «Краткой повести...» по целому ряду позиций. Соловьев идет по тому же пути. Каждый из трех разговоров содержит в себе вставную новеллу, которая является своего рода смысловым центром беседы и одновременно аукается с другими частями текста. В первом разговоре это рассказ генерала о том, как во время русско-турецкой войны малая его батарея уничтожила четырехтысячный отряд башибузуков. Во втором — эпизод «из жизни древних отшельников», излагаемый господином Z. В третьем — «Краткая повесть об антихристе», читаемая им же по рукописи. Характерно, что о двух первых беллетристических вставках пишущие о «Трех разговорах» не упоминают почти никогда, а они в общем строе произведения не менее важны, чем «Краткая повесть...», пользующаяся преувеличенным вниманием интерпретаторов. Более того, обе новеллы вступают с «Краткой повестью...» в очевидное *взаимодействие*, углубляя и *проясняя* ее задание.

Первая вставка — своего рода образная кульминация спора о христоролюбивом воинстве и войне, который ведут между собой собеседники и который выводит их к вопросу о том, нравственно или нет сопротивляться злу силою. Проблематику этого спора Соловьев продумал и почувствовал еще в «Оправдании добра», введя в нее

отдельную главу «Смысл войны». Свою позицию в диалогах он заявляет определенно и недвусмысленно, распределяя свои аргументы между прямодушным генералом и господином Z. Более того, подкрепляет ее прямым авторским высказыванием в предисловии, подчеркивая обязательность как для человека, так и для человечества борьбы против «начала зла и лжи», даже если орудия этой борьбы и несовершенны, и обращаясь, как и генерал, к примерам из русской истории (образ преп. Сергия Радонежского, благословившего Дмитрия Донского выступить против Орды).

Обязательность борьбы со злом, долг сопротивления ему во имя добра рассматриваются в «Трех разговорах» с самых различных сторон, но на первый план ощутимо выдвигается религиозная система координат, оставляя позади даже этику. Сопротивляться злу силою не только нравственный долг человека (хотя и эта *этическая* точка зрения — помочь беззащитной жертве насилия — подробно аргументируется и в первом, и во втором разговоре). Это его *онтологический* долг — как существа, созданного по образу и подобию Божию. Это не только его, человека, дело, в котором он предоставлен самому себе, велениям своего разума и своей автономной совести. Это дело, в котором он предстает воином рати Христовой, идущей походом против князя тьмы, розни и смерти.

Именно таким воином ощущает себя (и своих казаков) боевой генерал, бросающийся в погоню за головорезами, только что стеревшими с лица земли армянское село (да как стеревшими — с какой *сатанинской* жестокостью: люди, заживо сожженные на костре, беременные женщины со вспоротыми животами, дети, убитые на глазах матерей...). Самый бой, в котором три сотни казаков противостоят четырехтысячному отряду башибузуков, предстает как ристалище правды, подобное битве ангельского небесного воинства с полчищами сатаны.

«Ну, вижу, пришел час воли Божией. Сотня, раздайся! Раздвинулось мое прикрытие пополам — направо-налево — все готово, Господи благослови! Приказал пальбу батарее.

И благословил же Господь все мои шесть снарядов. Такого дьявольского визга я отродясь не слыхивал. Не успели они опомниться — второй залп картечи. Смотрю, вся орда назад шарахнулась. Третий — вдогонку» (С. 663, 665).

Падшие тридцать семь человек, положившие душу свою за други своя, для генерала — святые воины. Отпевают их старообрядец Одарченко — и расходятся хмурые тучи, «а на небе облака разноцветные *точно Божьи полки собрались*» (курсив мой. — А.Г.). И сам генерал ощущает на душе «светлый праздник»: «Тишина какая-то и легкость непостижимая, точно с меня вся нечистота житейская смыта и все тя-

жести земные сняты, ну, прямо райское состояние — чувствую Бога, да и только» (С. 663, 664). Совсем не натяжкой звучит его слово, обращенное к князю-толстовцу: «Так чиста моя совесть в этом деле, что я и теперь иногда от всей души жалею, что не умер я после того, как скомандовал последний залп. И ни малейшего у меня нет сомнения, что умри я тогда — прямо предстал бы перед Всевышнего со своими тридцатью семью убитыми казаками, и заняли бы мы свое место в раю рядом с добрым евангельским разбойником. Ведь недаром он там в Евангелии стоит» (С. 665).

Генерал отчетливо сознает, что действовал не по произвольному человеческому хотению, а был в описанном им бою вместе со своими казаками орудием воли Божией. Его рассказ пронизан живым ощущением богоприсутствия, благодати, которая движет человеком, готовым на подвиг во имя жизни. Новелла о подвиге русских воинов — то необходимое звено, через которое *частный* вопрос, «существует ли теперь или нет *христолюбивое и достославное российское* воинство» (С. 645), заявленный в начале первого разговора, перетекает в *обобщающий* вопрос об активности человека в истории, понятой не секулярно, а религиозно, о *соратничестве* в ней Бога и человека.

А дальше этот всеобъемлющий и главный вопрос находит себе иллюстрацию... в «Краткой повести...». Не одна трансцендентная воля совершает здесь суд над антихристом и его слугами. Сокрушение императора оказывается *богочеловеческим* делом. Оно происходит как при помощи Божией («землетрясение небывалой силы», поглотившее «и самого императора и все его бесчисленные полки»), так и при содействии человеческом: сначала обличение Антихриста главами христианских Церквей, мученическая кончина Иоанна и Петра; затем — соединение христианских исповеданий во исполнение Первосвященнической молитвы «Да будут все едино»; восстание евреев; битва с войсками «князя мира сего»; толпы евреев и воссоединившихся христиан, бегущие к Иерусалиму... И Божьим ответом на это обращение верных, на духовную жажду рода людского — явление Христа, с любовью сходящего к миру, дабы установить Свое Царствие.

На протяжении многих лет в самых разных формах утверждал Соловьев понимание христианства как активной, творческой веры, требующей от личности не только словесного исповедания, но и подлинного христианского дела. В «Трех разговорах» его позиция не изменилась. Вспомним, как господин Z в ответ на морализаторство князя, требующего непротivления злу в любых обстоятельствах, выстраивает своеобразную лестницу благого заступничества: «если можно, то увещаниями, если нет, то силой, ну а если у меня руки связаны, тогда только тем крайним способом — крайним *сверху*, — ко-

торый вы (имеется в виду князь. — А. Г.) преждевременно указали и так легко бросили, именно молитвою, то есть тем высшим напряжением доброй воли, что, я уверен, действительно творит чудеса, когда это нужно» (С. 657). Молитва, *одна лишь молитва*, отнесена здесь к крайним, последним мерам — когда человеческие возможности побороть неправду отсутствуют или исчерпаны. В центр же выдвигается сопротивление силою, активность, дело, борьба. И снова иллюстрацию этой формулы находим мы в «Краткой повести...» Сначала главы христианских церквей кротко увещевают антихриста, призывая его исповедать Иисуса Христа. Потом — обличают перед лицом всех людей. И лишь тогда, когда, казалось, человеческие силы противленья исчерпаны, вместе с верными христианами удаляются в пустыню для поста и молитвы. Однако как только на битву с антихристом восстает иудейский народ, они вновь выступают из пустыни под предводительством Петра, Иоанна и Павла и движутся «от Синая к Сиону». Тему активного сопротивления злу, не только увещеванием, но и делом, борьбой резюмирует финальное замечание генерала, возвращающее конец спора о войне и истории к его непосредственному началу: «Но заметьте тоже, на чем занавес-то в этой исторической драме опускается: на войне, на встрече двух войск!» (С. 761).

Тот же принцип соотношения сказанного собеседниками и происходящего в «Краткой повести» действует и во втором диалоге. Этот диалог посвящен цивилизации, культурной жизни наций, идеям всеобщего мира, прогресса, т. е. тому *человеческому* срезу всемирной истории, который в историософии Нового времени все более теснил и нивелировал *Божественную* ее подоснову. Точка зрения, занимаемая дипломатом, ведущим главную партию, подчеркнута секулярна. Он абстрагируется от метафизического смысла истории, от всяких там абсолютных причин и целей. Он — именно он, а не Соловьев, выстраивавший историю согласно ее высшему, Божественному заданию, — верит в автономный разум человечества, свободный, так сказать, от теологического рабства, и искренно убежден в его способности устроить рай, то бишь вечный мир на земле. Залогом этого мира политик полагает усвоение как можно большим числом людей и наций традиций и навыков европейской культуры. «Понятие европейца должно совпасть с понятием человека, а понятие европейского культурного мира — с понятием человечества» (С. 697). Однако когда дошная дама начинает выяснять, что конкретно имеет в виду ее собеседник под словом «культура», то оказывается, что речь идет даже не о мыслительных и художественных достижениях европейского мира, а о манере внешнего поведения, о том, «что в частной жизни мы называем вежливостью или учтивостью» (С. 702). Установка политика

проста: «нельзя ни от кого требовать ни высшей добродетели, ни высшего ума или гения, но можно и должно требовать от всех учтивости» (Там же). Реалистичная этика, отказывающаяся от постановки перед личностью *невыполнимых*, сверхчеловеческих требований (именно за эти *невыполнимые* требования в свое время и упрекал Христа инквизитор в поэме Ивана Карамазова), и является, по мысли политика, залогом преодоления противоречий как между людьми, так и между народами.

Правда, его гладкие, в высшей степени убедительные, по всем правилам риторики сложенные речи наталкиваются на контрреплики генерала, пусть и не искушенного в словесном искусстве, но в высшей степени правдивого, прямодушного, не признающего никаких паллиативных решений: «<...> мне в вашу “солидарность европейских наций” и в наступающий “мир всего мира” совсем не верится. Ненатурально это, неправдоподобно как-то. Ведь недаром о Рождестве в церквах поется: “На земле мир, в человецех благоволение”. Это значит, что мир на земле будет только тогда, когда между людьми будет благоволение. Ну а где же оно? Видали вы его, что ли?» (С. 693). Политик, разумеется, этот выпад парирует. Он искренне убежден в возможности устроить мир без всякого благоволения. «Если я на кого-нибудь не бросаюсь и не грызу его голову зубами, то ведь это не значит, чтобы я имел к нему какое-то благоволение. Напротив, я могу питать к нему в свое душе самые злые чувства, но, как человеку культурному, мне такая грызня прямо гадка, а главное, я понимаю, что ничего, кроме гадостей из нее и выйти не может, а ежели я от нее воздержусь и обойдусь с этим человеком учтиво, то ничего не потеряю и много выиграю. <...> Мирное, то есть вежливое, то есть для всех выгодное, улажение всех международных отношений и столкновений — вот незыблемая норма здоровой политики в культурном человечестве» (С. 702, 703).

Что тут остается *культурному* человеку? Покопавшись в памяти, вспомнить «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского, которые Соловьев, вне всякого сомнения, знал. Развернутая в этом тексте критика основ либерально-эгалитарной цивилизации построена на том же тезисе, что и возражения генерала: самая гармоничная, самая прекрасная форма бессильна и бесполезна без одушевляющего ее столь же гармоничного, столь же прекрасного содержания. «Чтоб сделать рагу из зайца, надо прежде всего зайца. Но зайца не имеется, то есть не имеется природы, способной к братству, природы, верующей в братство, которую само собою тянет на братство»²⁸. Формулу «Были бы братья, будет и братство» писатель не раз повторял и в 1870-е годы: «Если же нет братьев, то никаким “учреждением” не получите

братства. Что толку поставить “учреждение” и написать на нем: “Liberté, égalité, fraternité”? Ровно никакого толку не добьетесь тут “учреждением”, так что придется — необходимо, неминуемо придется — присовокупить к трем “учредительным” словечкам четвертое: “ou la mort”, “fraternité ou la mort”, — и пойдут братья откалывать головы братьям, чтоб получить чрез “гражданское учреждение” братство»²⁹.

Иллюстрацией этой *невозможности* сделать рагу из зайца без зайца, устроить всеобщий мир без «благоволения» в человеках и становится «Краткая повесть...». Начинается она с того, как умные японцы, «с удивительною быстротою и успешностью перенявши вещественные формы европейской культуры», а в придачу с ними «и некоторые европейские идеи внешнего порядка» (С. 736), захватывают Корею и Китай, создают в Азии мощную военную державу и под лозунгом панмонголизма вторгаются сначала в Россию, потом — в страны Запада; продолжается объединением Европы и созданием «европейских соединенных штатов», а заканчивается приходом антихриста, сочиняющего проект «Открытого пути к вселенскому миру и благоденствию», и следующей за этим приходом мировой катастрофой.

Ту же иронию по поводу надежд просвещенного человечества на установление вечного мира вне прочной религиозной опоры выражал в свое время и Достоевский. Вот перед нами его знаменитые политические обозрения, писавшиеся в 1873–1874 гг. для журнала «Гражданин», в котором он тогда был редактором. Как реагирует писатель на восторги русской и иностранной печати по поводу Союза трех императоров (российского, австрийского и прусского), заключенного в 1873 г. с целью поддержания мира в Европе? Сначала добросовестно перечисляет состоявшиеся в истекшем году русско-германские, русско-австрийские и германо-австрийские встречи, попутно добавляя, что «без сомнения, все эти свидания государей европейских, полные дружества и высокого чистосердечия, должны были радовать Европу и ободрить пессимистов». И тут же всего в одной фразе совершенно переворачивает всю перспективу: «Иstekший год, год “свиданий европейских монархов”, можно бы тоже назвать и годом укрепления религиозных смут в Европе»³⁰. Почему переворачивает? Потому что подключает к плану реальной, секулярной истории, не берущей в расчет метафизические корни мира и человека, план религиозный, для него не менее, а более значимый в судьбах земли, нежели расклады европейских политиков, не видящих далее своего носу. И заставляет читателя увидеть факт союза трех императоров, встречающихся то в Петербурге, то в Вене и усердно заботящихся о европейском согласии, на фоне вековечной борьбы протес-

тантства и католичества, вступившей, по его мнению, в новый, решающий фазис, на фоне отчаянной попытки папства, утратившего светскую власть, восстановить свои права любой, даже самой страшной ценой, а для того готовой «даже соединиться с черным народом»³¹, подать руку социалистам; увидеть, наконец, этот факт на фоне его собственного пророчества, произнесенного в одном из предыдущих политических обзоров: «А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...»³². Ну, а потом задаться вопросом: способны ли эти благие намерения просвещеннейших государей Европы, эти жалкие попытки примириться и устроиться как-нибудь без большого скандала, эти секулярные попытки «всеобщего мира» противостоять все нарастающей катастрофе, той неминуемой «роковой схватке», которую провидел и другой его современник, Федор Иванович Тютчев³³ и в которой, по мысли обоих, должны решиться судьбы Европы, упорно не сходящей с ложного, антихристового пути.

Антихрист в изображении Соловьева обладает всеми качествами культурного человека, как эту культурность понимает политик. Он благовоспитан, толерантен и вежлив, умеет быть приятным для всякого. И он же со всей очевидностью обнаруживает, что культура, понятая как внешний лоск, как одна лишь пустая форма, прикрывает не только отсутствие благорасположения и любви в душе человека — она способна вместить в себя и страшное, предельное зло. Под внешне милой, обаятельной оболочкой сверхчеловека клоочет inferнальная сила. Вспомним, какая «адская буря» поднимается в его душе в ответ на просьбу старца Иоанна исповедать Иисуса Христа, Спасителя и Воскресителя: «Он совершенно потерял внутреннее равновесие, и все его мысли сосредоточились на том, чтобы не лишиться и наружного самообладания и не выдать себя прежде времени. Он делал нечеловеческие усилия, чтобы не броситься с диким воплем на говорившего и не начать грызть его зубами» (С. 754) — знаменательная переключка со словами политика, приведшего именно эту формулу — «грызть зубами» — в качестве одного из главных аргументов за вежливость и культурность как панацею от всех бед, одержавших современное человечество.

Еще в «Оправдании добра» писал Соловьев, что «установление внешнего политического единства» — не панацея от зла, что «мир внешний *сам по себе* еще не есть подлинное благо, а что он становится благом только в связи с внутренним перерождением человечества»³⁴. Отрицательную часть этой формулы («не есть подлинное благо») демонстрирует «Краткая повесть...», положительную («становится благом только в связи с внутренним перерождением человечества») высказывают генерал и господин Z. Последний тоже

разоблачает идею внешнего, поверхностного согласия людей и народов, подчеркивая, что при отсутствии духа мира и любви, начаток которого в Боге, оно бессильно и бесполезно, легко взрывается изнутри, что мирный секулярный прогресс есть не что иное, как симптом конца истории. Но, критикуя мнимое единство культурных наций, утративших Божественное измерение бытия, он вовсе не отрицает возможности *подлинного*, Христова согласия людей и народов, полагая в основу этого согласия «вдохновение добра» (С. 730), действие благодати в душе человека.

«Три разговора» являют собой не разрыв с прежними идеями и идеалами Соловьева, а их продолжение, творческую трансформацию. В «Краткой повести...» находят свое воплощение и идея восстановления церковного единства³⁵, и вера Соловьева в еврейский народ (именно евреи, когда оставшиеся верными Христу христиане удаляются в пустыню для поста и молитвы, опознают в антихристе лже-мессию и восстают на него). И даже *католическое* склонение, которым была пронизана соловьевская концепция соединения христианских исповеданий, здесь сохраняется нерушимым. Старец Иоанн, символически представляющий в повести Соловьева Православную Церковь, призывая к единству, называет в качестве главы нераздельного христианства последних времен папу Петра: «Так для этого единства Христова почтим, детушки, возлюбленного брата нашего Петра. Пускай напоследок пасет овец Христовых» (С. 759), а вслед за ним и профессор Паули, глава протестантского мира, склоняется перед Петром.

Менее всего в «Трех разговорах» Соловьев нападает и на ту идею христианской политики, которая развивалась на русской почве славянофилами, Тютчевым, Достоевским и, с начала 1880-х гг., им самим, кульминируя и в работах теократического периода, и в книге «Оправдание добра». Мирная политика, о которой говорит дипломат, формулу которой вслед за ним выводит дама: «мирная политика то же самое между государствами, что вежливость между людьми» (С. 702), — похожа на христианскую политику как обезьяна на человека. У перечисленных выше мыслителей, равно как и у самого Соловьева, речь шла о подлинном взаимодействии, питаемом евангельским духом любви, сознанием того, что нации и народы земли — члены единого человечества, возрастающего к Богочеловечеству и призванного исполнить заповедь, прозвучавшую в Первосвященнической молитве Спасителя: «да будут все едино, как Ты, Отче, во мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17; 21). Единоы не в безликой глобальной общности, а нераздельно и неслиянно, сохраняя свои национальные и культурные физиономии. Единоы не созна-

нием выгоды, «здравом понятием пользы», а духом любви. Едины не в гедонистическом упоении краткой и смертной жизнью, а в деле Божием, том деле, исчерпывающую формулу которой дал Достоевский в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Каяться, себя созидать, Царство Христово созидать»³⁶.

Часто приходится читать, что Соловьев в «Трех разговорах», изображая «всемирную монархию», основанную императором-сверхчеловеком, низвергает тем самым собственную концепцию теократии. Однако выдвигающие этот тезис, по-видимому, мало задумываются о том, что никакой теократии в государстве антихриста нет, ибо нет главного — духа Божия, благодати, одушевляющей власть. Нет и подлинного единства, держащегося любовью и верой. Созданное антихристом царство зверя не имеет ничего общего с тем образом Царства Христова, который вставал в сочинениях Соловьева. В подлинной теократии все сферы дела и творчества человека, все звенья человеческого общежития — хозяйство, государство и общество — отданы христианскому делу, они обнимаются Церковью и в конечном итоге растворяются в ней; правит здесь не человек, а Господь, а люди, сознавшие себя «сынами Божиими», являются его соработниками.

И вот что еще важно понять. Протестуя против одномерной трактовки истории, против сведения ее к линейному, безостановочному прогрессу, против *абсолютизации* национально-государственного начала, культуры, которая ставится на место веры, Соловьев в то же самое время не отрицает их значения как переходных, промежуточных звеньев, как *относительных* средств организации и воспитания рода людского. Ему чужд нигилистический, толстовский подход, исповедуемый в «Трех разговорах» князем. Одним волевым усилием и прыжком из мира сего в Царство Божие не перепрыгнуть — необходимая долгая работа человечества над собой, над своей физической, духовной, социальной природой. Иначе не получится ни Богочеловечества, ни истинной теократии, которая, в представлении Соловьева, есть отнюдь не внешняя, государственно-церковная форма организации человечества, а конечное, завершительное соединение твари и Творца, их благая симфония.

В «Оправдании добра» философ подчеркивает: «в собирательной жизни человечества» высший нравственный идеал не может быть осуществлен «без посредства подготовительной *государственной* организации, и отсюда для отдельного человека, действительно стоящего на нравственной точке зрения, вытекает прямая положительная обязанность содействовать государству словом убеждения или проповедью, в смысле наилучшего исполнения им его предварительной

задачи, *после* исполнения которой, *но не раньше*, и само государство, разумеется, станет излишним»³⁷. Соответственно и в «Трех разговорах» он, по его собственным заявлениям, сделанным в предисловии, готов признать частичную (но именно частичную!) правду политика, защищающего необходимость государственной организации в споре с князем, для которого государство есть зло и ничего, кроме зла. Как готов признать и важность культурной миссии европейцев при том неременном условии, что она будет понята как подручное средство, а не как верховная цель и идеал. «В теснейшем сближении и мирном сотрудничестве всех *христианских* народов и государств я вижу, — пишет он в предисловии, — не только возможный, но необходимый и нравственно обязательный путь спасения для христианского мира от поглощения его низшими стихиями» (С. 642).

Эта диалектика относительного и абсолютного чрезвычайно важна для понимания историософии Соловьева. Она обнаруживает себя на протяжении всего текста «Трех разговоров». Но, пожалуй, предельной своей остроты достигает в третьем и последнем споре героев. В этом споре сходятся главные смысловые линии произведения. Ибо вслед за вопросами о христианском смысле войны, о государстве, о вечном мире и месте этих понятий в секулярной и религиозной философии истории, встает вопрос о самом христианстве. Что оно? Очередное этическое учение, одно из многих, рождавшихся и умиравших на протяжении исторической жизни рода людского, или оно имеет онтологический смысл, касается не только устройства души человека, но и устройства самого универсума, бытия во всей его полноте?

Носителем первой точки зрения выступает здесь князь-толстовец, второй — господин Z, при всей неопределенности его возраста и общественного положения ближе всего стоящий к автору. При этом если в предыдущих двух разговорах Соловьев давал равное право голоса, равную силу аргументации всем сидящим под пальмами, то теперь он максимально усиливает позиции господина Z. Полифония превращается в двухголосие. Полемика разворачивается фактически только между князем и Z. Генерал, дама и даже политик уже не столько ведут свои партии, сколько поддерживают разговор, задают наводящие вопросы, а подчас своими репликами прямо усиливают аргументацию того, под маской которого — в третьем разговоре, по крайней мере, — прячется сам Соловьев.

На протяжении всего своего творчества, в «Чтениях о Богочеловечестве», книге «Россия и Вселенская церковь», статьях «Красота в природе» и «Смысл любви», книге «Оправдание добра», философ не уставал повторять, что христианство имеет прямое отношение не

только к душе человека, но и к его физическому естеству, что оно включает в себе новый, всеобъемлющий взгляд на природу. С христианской точки зрения, эволюционный процесс есть «восходящий процесс всемирного совершенствования». Соловьев выделял пять его ступеней, четыре — природных и одну — сверхприродную: царство минеральное, растительное, животное, человеческое и Царство Божие, в котором и достигается полнота блага и совершенства, завершается «процесс собирания вселенной»³⁸. Христианство не спиритуально, ему не достаточно бессмертия одного лишь бесплотного духа, оно «богоматериально», стремится одухотворить и преобразить физический мир, исцелить его от смерти и слепоты.

Центральный момент природной и человеческой истории — Воскресение Иисуса Христа. Это «первая решительная победа жизни над смертью»³⁹, победа не просто нравственная, не просто духовная, а именно всецелая: «со всею полнотою внутреннего психического существа» Христос «соединяет и все положительные возможности бытия физического без его внешних ограничений. *Все живое* в Нем сохраняется, все смертное побеждено безусловно и окончательно»⁴⁰. Явление Богочеловека начинает новый виток восхождения, «космического роста» вселенной: от царства человеческого к Царствию Божьему, от человечества к богочеловечеству, от материи к Богоматери.

С точки зрения такого понимания христианства и ведется в «Трех разговорах» критика религиозного учения Льва Толстого. Данная Толстым сугубо нравственная трактовка Евангелия, сведение его к некоторой сумме норм, призванных отрегулировать поведение человека в мире, научить его жить по правде, не удовлетворяет философа Толстой, по убеждению Соловьева, выхолащивает христианство, уничтожает смысловое ядро «благой вести» — обетование победы над смертью на всех уровнях материального бытия, воскресения умерших, преображения тварного мира в Царствие Божие. Христос для него — лишь проповедник, но не Спаситель, поправший смерть, не Богочеловек, открывший человеческой природе перспективу обожения, в самом себе явивший зримый образ единства Божественной и человеческой воли, их соработничества во имя совершенной, неветшающей Жизни.

За тридцать лет до появления «Трех разговоров» Достоевский в подготовительных материалах к роману «Бесы» записывает: «Христос-человек не есть Спаситель и источник жизни»⁴¹, одной емкой фразой выражая то, на чем теперь, на изломе веков, настаивает полемист Соловьев устами господина Z⁴² и что прозвучало еще в начале христианской эры у ап. Павла: «А если Христос не воскрес, то и про-

поведь наша тщетна, тщетна и вера ваша» (1 Кор. 15:14). Коль скоро Христос есть только высоконравственный человек, благотворный философ, а не Сын Божий, расторгнувший врата ада, давший «истинную норму богочеловеческого отношения» (С. 731), то и мир изначально и навсегда обречен: смерть цепко держит его в своих лапах, никогда не избавиться ему от раздирающей его розни, от «двойной непроницаемости» — «*во времени*, в силу которой всякий последующий момент бытия не сохраняет в себе предыдущего, а исключает или вытесняет его собою из существования», и «*в пространстве*», когда «две части вещества (два тела) не могут занимать зараз одного и того же места» и также «необходимо вытесняют друг друга»⁴³, никогда не обрести полноты всеединства, чтобы Бог был «все во всем» (1 Кор. 15:28)...

А если так, то и проповедь нравственной жизни, с которой приходят Толстой и толстовцы, мешая в одном котле ветхозаветные заповеди, максимы восточной мудрости и этические нормы собственного изготовления, вроде пресловутого опрощения, — не более чем ненужная болтовня, бесполезная и бессмысленная риторика. Добро, о котором столько говорит Толстой, — пусто и бессодержательно, подобно той дыре, которой молятся сектанты-дыромоляи. В мире, где «смерть всегда имеет силу безусловного закона», никакое «Царство Божие» невозможно, это будет лишь «произвольный и напрасный эвфемизм для царства смерти» (С. 728).

Толстой для Соловьева — тот же оболъстителъ, что и Великий инквизитор Ивана Карамазова, который ведет людей за собой и обманывает их всю дорогу, зная, что ни спасения, ни воскресения нет и не будет, что «тихо умрут они <...> и за гробом обрящут лишь смерть»⁴⁴. И своего антихриста философ наделяет чертами Толстого, полемически заостряя образ антагониста Христа, что не раз отмечалось как прижизненной критикой, так и позднейшими интерпретаторами «Трех разговоров...». Совпадают и внешние приметы — будущий всемирный император по профессии является «ученым-артиллеристом, а по состоянию крупным капиталистом» (С. 745). Он «широко прославился как великий мыслитель, писатель и общественный деятель» (С. 740). Он создает собственное этическое учение, является вегетарианцем и «филозоом» (узнаваемые черты биографии Льва Толстого). Он «спиритуалист» — а именно за спиритуалистический уклон в толковании христианства, за непонимание того, что христианство есть религия не только преображенного духа, но и преображенной материи, более всего и упрекает Соловьев толстовскую веру. Антихристу так же чужд и не нужен Христос-Богочеловек и Христос-Воскреситель, как он чужд и не нужен Толстому, о чем Соловь-

ев прямо говорит в предисловии к «Трем разговорам». И стоит ли тогда удивляться, что лозунги мира, с которыми выступает сверхчеловек, есть не добро, а лишь «личина добра»?

В третьем диалоге господин Z дает четкое определение того, что есть истинное добро и что есть зло, которому призывает не сопротивляться Толстой. Зло — это «перевес низших качеств над высшими во всех областях бытия», будь то область личной или общественной жизни, или сфера физического существования человека, когда «низшие материальные элементы его тела сопротивляются живой и светлой силе, связывающей их в прекрасную форму организма, сопротивляются и расторгают эту форму, уничтожая реальную подкладку всего высшего» (С. 727). Предельное, «крайнее зло», есть смерть, тогда как подлинное добро есть полнота преображенной, неветшающей жизни. Добро онтологично, это новый, Божественный статус мира, бытие совершенное, бессмертное, избавленное от розни и слепоты. Христос и приходит в мир с обетованием *такого добра*, с обетованием «Царствия Божия», которое «есть царство торжествующей чрез воскресение жизни» (С. 728)⁴⁵.

С онтологической точки зрения на христианство (в нем залог обожения, преображения твари) рассматривает Соловьев в третьем разговоре и основы того прогресса цивилизации и культуры, который, по мнению политика, якобы сам по себе призван облагородить и воспитать род людской, ведя его ко всеобщему миру и благоденствию. Философ прямо поставляет перед апологетом этих прекрасных, но утопических деклараций факт всеобщей смертности. Смерть — вот что взрывает изнутри лишь по видимости прочный, а на деле онтологически хлипкий порядок вещей, ставя под сомнение целесообразность всякого социального устройства, всякую активность, в том числе и активность культурную. «Если последний результат вашего прогресса и вашей культуры есть все-таки смерть каждого и всех, то ясно, что всякая прогрессивная культурная деятельность — ни к чему, что она бесцельна и бессмысленна» (С. 717–718).

Главный упрек, который бросает идеалам политика господин Z: нынешнее состояние мира и человека, — которое для христианства, видящего впереди образ нового, преображенного естества, есть состояние *переходное*, — принято здесь за единственную данность, за норму. Бесконечно развиваться внутри несовершенного сущего, «жить, пока живется», а потом умирать, считая смерть естественным и неотменимым законом (С. 720), не задаваясь праздными вопросами о Боге и бессмертии, — такой образ будущего для самого Z неприемлем. В центре его видения всемирной истории — факт воскресенья Христа как начатка всеобщего воскресения. Чаение «воскресения

мертвых», означающее переход бытия в новое качество, наполняет для него историю смыслом, тогда как сведение ее к безостановочному прогрессу, который никакого нового качества бытию придать не может, а лишь продлевает до бесконечности сирое и смертное существование, разве что расцветивая его яркими, но быстро отцветающими красками всевозможных торгово-промышленных удовольствий, загоняет историю в тупик бессмыслицы.

Каков мировоззренческий итог третьего разговора? Борьба добра со злом, жизни со смертью совершается во всем бытии, она протекает «не в душе только и в обществе, а глубже, в мире физическом» (С. 728). История есть одно из проявлений этой борьбы, и человеческий род вовлечен в нее самым непосредственным образом: ни одно достижение цивилизации и культуры, ни одно социальное установление, ни одно событие, совершающееся в мире, не имеет нейтрального характера, каждый момент времени люди дают ответ, с кем они, с Творцом мира или с его разрушителем, с Тем, Кто воскрес, открывая двери всеобщему воскресению, или с имущим державу смерти, «страшным и умным духом, духом самоуничтожения и небытия»⁴⁶.

С самых первых своих шагов на поприще философии, которую Соловьев никогда не отделял от религии, он верил в то, что конечный ответ рода людского будет ответом в пользу Христа. Он рисовал благую, оптимистическую перспективу истории: в ней совершается «перерождение человечества и мира в духе Христовом, превращение мирского царства в Царство Божие»⁴⁷. Перерождение это не мгновенно, но постепенно, ростки нового порядка вещей вызревают медленно, но неуклонно — как в Христовых притчах о горчичном зерне, прорастающем сквозь почву и дающем зеленый росток, о закваске, которая постепенно сбраживает и поднимает все тесто. А сама преобразующая работа истории есть результат богочеловеческой синергии: человечество, прошедшее через покаяние, через умопремену, открывает свое сердце действию Божественной благодати, становится ее проводником в мир.

Отказывается ли Соловьев от этой идеи в «Трех разговорах»? Нет, не отказывается. Идея не катастрофического, а постепенного, эволюционного вращивания мира и человека в новый, благой и бессмертный порядок бытия — Царствие Небесное — прямо звучит в третьем разговоре. Г-н Z, возражая Князю, говорит, что «для исполнения воли Божией и достижения Царства Божия» недостаточно только совести и ума, но необходимо «*вдохновение добра*, или прямое и положительное действие самого доброго начала на нас и в нас. При таком содействии свыше, — подчеркивает он, — и ум и совесть становятся надежными помощниками самого добра, и нравственность,

вместо всегда сомнительного “хорошего поведения”, становится несомненною жизнью в самом добре — органическим ростом и совершенствованием целого человека — внутреннего и внешнего, лица и общества, народа и человечества, чтобы завершиться живым единством воскрешаемого былого с осуществляемым будущим в том вечном настоящем Царства Божия, которое хотя будет и на земле, но лишь на новой земле, любовно обрученной с новым небом» (С. 730–731).

Но для того чтобы в человеке и человечестве действовало это «вдохновение добра», т. е. благодать Божия, чтобы совершался «органический рост и совершенствование» как одного лица, так и собирательного человечества, чтобы, наконец, завершился он воскресением и радостью неветшающей жизни, необходима не только любовь Божия, но и благая воля человека и человечества, их внутренняя готовность и добровольное согласие встать на путь, ведущий к «новому небу и новой земле», наконец, всецелая переориентация в поле высшего идеала жизни как отдельной личности, так и общества, народа, государства.

А что мы имеем в «Краткой повести...»? В ее начале — картина истории человечества в грядущем XX веке. Войны, междоусобия, перевороты. Богдыхан подчиняет Европу. Европа восстает на богдыхана. Предельная секуляризация сознания и жизни. Успехи внешней цивилизации и культуры при полной неразрешенности и запутанности «предметов внутреннего сознания — вопросов о жизни и смерти, об окончательной судьбе мира и человека» (С. 739).

В «Трех разговорах...» в речах г-на Z дана критика современной цивилизации и культуры, застрявших в плену секулярного, неоязыческого мировоззрения, стремящихся устроить жизнь «по мерке человека», согласно идеалу потребления и комфорта, и чурающихся вопроса «о смерти и жизни». Говорится о бесцельности и бессмысленности «культурного прогресса», коль скоро он не ставит себе таких задач, как «уничтожение болезней и смерти» (С. 717). В «Краткой повести об антихристе» эта критика обретает художественную плоть. Цивилизация, не ставящая перед собой высшего христианского идеала, неизбежно гнивает. Панмонголизм и «новое монгольское иго над Европой» — своего рода бичи Божии, наказание европейскому племени, не отдавшему всего себя деятельному служению истине Христовой, прозябающему в бесконечных взаимных дрязгах, в локальных войнах. Торжествует «история как факт», если воспользоваться чеканной формулой Н.Ф. Федорова, старшего современника Соловьева. Человечество упорствует на ложном пути. И такая история неизбежно рождает антихриста. Его воцарение — логический ре-

зультат повсеместного отступления от Христа. Соловьев демонстрирует неизбежный исход, к которому придет цивилизация на ее нынешних, не Божьих путях, коль скоро человечество не опознает свое назначение в бытии, не откроет себя действию благодати, или, как говорит г-н Z, «вдохновению добра».

Что такое Антихрист в истолковании Соловьева? На этот вопрос отчасти отвечает г-н Z, определяя сущность Антихриста сравнением его со Христом: «Христос есть индивидуальное, единственное в своем роде и, следовательно, ни на что другое не похожее воплощение своей сущности — добра. <...> Но ведь то же должно сказать и об антихристе: это такое же индивидуальное, единственное по законченности и полноте воплощение зла» (С. 734). Каков смысл этого противопоставления? В «Чтениях о богочеловечестве», в «Религиозных основах жизни», в «Великом споре», в «России и Вселенской церкви», — практически во всех своих работах, коль скоро в них заходила речь о христологии, — философ неизменно подчеркивал, что в лице Богочеловека Христа явлен образец согласного и сочетанного действия Божественной и человеческой воли: человеческая воля «свободно подчинила себя истинному благу, или добру, отвергнув всякое соглашение с царствующим в мире злом»⁴⁸. А потому человек и человечество должны уподобляться Сыну Божию в *отдаче* самих себя воле Небесного Отца и, главное, в *исполнении* этой воли.

Но если во Христе мы имеем предельное воплощение благой человеческой воли, свободно отдающей себя Творцу и соучаствующей в осуществлении Его обетований, то антихрист, в толковании Соловьева, являет собой предельное воплощение злой человеческой воли, противящейся Богу и Божьему замыслу о мире и человеке. В нем как бы концентрируется весь тот заряд противления, который накоплен историей человечества, не желающего идти «путями правды». Отнюдь не случайно в духовном облике будущего императора-антихриста Соловьев подчеркивает именно те черты («безмерное самолюбие», «эгоизм», любовь лишь к самому себе, зависть), которые приводят его к гордынному своеволию, а затем — к добровольному преклонению перед злом.

Однако, несмотря на явление антихриста, конечная победа в истории остается за добром. В лице антихриста противление человеческой воли Творцу достигает своего апогея, его ресурсы исчерпаны, дальше и больше противиться уже невозможно. Указав «на последнее, крайнее проявление зла в истории», Соловьев рисует и его «решительное падение» (С. 641). А оно, как уже говорилось выше, оказывается результатом не только Божьего действия, но и активности тех, которые не преклонились перед антихристом, которые, пусть и

поздно, но опамятались. Да, они не работники, делавшие от первого часа, даже не те, кто пришли в шестой и девятый. Они те, кто явился в одиннадцатый час, но главное все-таки в том, что явился, «ибо любвеобилен Владыка — и принимает последнего как первого, и упокоевает пришедшего в одиннадцатый час, так же, как и делавшего с первого часа — и последнего милует, и первому угрождает». Речения из знаменитого «Слова огласительного во святыи и светоносный день преславного и спасительного Христа Бога нашего Воскресения» святителя Иоанна Златоуста, которое читается в конце пасхальной заутрени, как нельзя лучше иллюстрируют то, о чем повествует конец «Краткой повести...». Обращение представителей человеческого рода к Творцу — пусть не всех, пусть малой части, — их активное действие во имя добра выправляет и исцеляет историю. Эпоха торжества Антихриста заканчивается его крушением и гибелью, и человечество вступает в тысячелетнее царство Христово, в то царство, которое — опять подчеркнем это — еще *внутри истории*, а не за ее пределами.

Финал «Краткой повести...» проясняет и смысл притчи о двух отшельниках, входящей во второй разговор. Отправились монахи в Александрию и там неожиданно пали: «три дня и три ночи кутили с пьяницами и блудницами, после чего пошли назад в свою пустыню». Один шел и рыдал от отчаяния: «Погиб я теперь совсем, окаянный! Такого неистовства, такой скверны ничем не замолишь». А другой, шедший рядом, радостно пел псалмы. И что же далее? Тот, что рыдал и сокрушался, убеждая себя, что совершенный им грех непрощаем, бросил пустыню и предался распутной жизни (погибать так погибать!), второй же, «продолжая свое подвижничество, достиг высшей степени святости и прославился великими чудесами». «Все грехи не беда, — резюмирует афонский странник Варсонофий, от лица которого господин Z и рассказывает эту притчу, — кроме одного только — уныния: прочие-то все беззакония они совершали оба вместе, а погиб-то один, который унывал» (С. 674, 676).

На первый взгляд, ни эта вставка, ни предшествующий ей рассказ господина Z о своем друге, покончившем с собою, с одной стороны, из-за чрезмерной вежливости (бегал по чужим делам, отвечал на все письма, принимал всех посетителей и нравственно надорвался), а с другой — как и отшельник, из-за уныния (слишком о грехах своих сокрушался, себя поедом ел), никак не связаны с разворачивающимся во втором разговоре спором, а тем более — с главной темой произведения. Но это только на первый взгляд. Чему учит рассказанная Z притча? Тому, что и при самом страшном падении человеку нельзя отчаиваться, а надо идти вперед, благословляя Творца, творя Божие

дело. Именно так и ведут себя христиане в «Краткой повести об антихристе». Припав было к лжемессии, поддавшись очарованию его проповеди, они, сознав, наконец, кто перед ними, не рвут на себе волосы в уверенности, что такой страшный грех Господь не простит, что ждет их теперь только геенна, а восстают на антихриста и сокрушают его.

Соловьев этой притчей тонко наводит читателя на очень важное понимание: провал цивилизации, вставшей на ложный, антихристов путь, не означает того, что мир и человек обречены. Опамятование возможно в любой точке истории. Оно может произойти здесь и сейчас, и тогда люди, ранее согрешившие, но теперь восславившие Творца, укрепившиеся в желании творить Его волю, преобразятся так, как преобразился второй отшельник, достигший высшей степени святости, сподобившийся творить чудеса («по одному его слову многолетне-бесплодные женщины зачинали и рожали детей мужеского пола» (С. 676)). Они преобразятся, а значит — будет преобразаться и мир вокруг них. Прийти «в разум истины» люди могут и гораздо позднее, после страшных испытаний и катастроф, после того, как «князь мира сего» искусит их, заставив идти за своим порождением. Но и тогда у них есть шанс покаяться и спастись. Христос сойдет к человечеству, устанавливая Царство Свое, даже в случае самого длительного, самого напряженного упорства во зле — стоит только хотя бы немногим, хотя малой горстке сказать ему «да».

Г-н Z, комментируя «Краткую повесть...», не случайно подчеркивает, что она «имела предметом не всеобщую катастрофу мироздания, а лишь развязку нашего исторического процесса, состоящую в явлении, прославлении и крушении антихриста» (С. 761). Развязка эта отнюдь не катастрофична. Напротив — светла и благодатна. Силы зла низвергнуты. Тысячелетнее Царство Христово, о котором так мечтали еще первые христиане, взывавшие: «Ей, гряди, Господи Иисусе», воплощено на земле. И хотя о том, как пойдут пути истории в тысячелетнем царстве Христовом и как совершится финальный переход к «новому небу и новой земле», Соловьев в «Трех разговорах» умалчивает, можно предположить, исходя из контекста всего его творчества (исходя и из слов господина Z о благодати, действующей в человечестве и через человечество, коль скоро оно свободно открывает себя Творцу), что для философа миллениум уже не прерывается новым восстанием злого духа (как в Откровении, где сатана, скованный на тысячу лет, вновь выходит обольщать племена и народы), а эволюционно вращается в «Царствие Божие», преобразаясь в «новую землю, любовно обрученную с новым небом» (С. 731). Подобным же образом, — как этап на пути обожения — мыслили тысячелетнее Царство

Христово раннехристианские апологеты, в частности Ириней Лионский, а на русской почве такую точку зрения разделял Достоевский.

Итак, в «Трех разговорах» представлены не один, а два историософских сценария, два варианта движения истории к «новому небу и новой земле». Первый предполагает «органический рост и совершенствование целого человека, <...> народа и человечества» (он раскрыт в речах г-на Z), второй сопряжен с нестроениями и катастрофами внутри исторического процесса, со все большей поляризацией сил добра и зла, разрешающейся явлением Антихриста и конечной схваткой слуг сатаны с чадами Божьими. Первый становится возможным лишь в случае духовного «отрезвления» человечества, его объединения не под эгидой секулярной цивилизации и культуры, устраивающих царство «всеобщей сытости» и вытесняющих религию на задворки прогресса, а под знаменем Христовым, когда религиозизируются все сферы человеческой жизни, в том числе общество и государство, и всецелое человечество обращается во вселенскую Церковь. Второй актуален в случае коллективного упорства на путях неправды. Именно от человечества, от благой или злой его воли зависит то, какой из этих двух вариантов будет осуществлен.

В одной из своих статей Р. Гальцева назвала эсхатологию Соловьева «условной, или открытой, ибо она зависит от человеческих усилий»⁴⁹. Присоединяясь к этому утверждению, должна добавить, что существенное влияние на становление у Соловьева такого типа эсхатологии оказали идеи Н.Ф. Федорова. Именно философ всеобщего дела, с которым Соловьев познакомился еще в 1882 г., а потом общался на протяжении почти двух десятилетий⁵⁰, высказал мысль о возможности двоякого разрешения исторического процесса. Опираясь на христианское Писание (книга пророка Ионы) и Предание (свт. Иоанн Златоуст), он развил идею условности апокалиптических пророчеств. Смысл ее в том, что кризисы и катаклизмы, «глади и пагуби», пришествие антихриста, конец мира и «страшный суд» с последующим разделением человечества на горстку спасенных и тьму вечно проклятых, о которых говорит Откровение ап. Иоанна, станут реальностью только в том случае, если человечество будет упорствовать на противобожеских, ложных путях. Если же род людской сознает себя соратником Творца, начнет творить дело Божие, то история будет не падением в глубины сатанинские, а восхождением к Иерусалиму Небесному, в котором спасены будут все.

Для Федорова конечное разрешение судеб истории напрямую зависит от человека. Та же мысль красной нитью проходит через все писания Соловьева. И «Три разговора» здесь не исключение.

Однако возникает вопрос: что же способствовало утверждению стойкого мнения, что эта вещь написана в нигилистическом, леонтьевском духе? Что позволило увидеть в ней манифест историософского пессимизма и катастрофизма? Решающее влияние, на мой взгляд, оказало письмо в редакцию «Вестника Европы» «По поводу последних событий» с его чеканной формулой: «современная история внутренне кончилась»⁵¹. Под знаком этой формулы, в тени жутковатого образа ветхого деньми «китайца» интерпретация «Трех разговоров» стояла десятилетия и стоит до сих пор.

Между тем, при непредвзятом чтении бросается в глаза, что историософская тема в заметке «По поводу последних событий» звучит иначе, нежели в «Трех разговорах». В «Трех разговорах» — ощущение предельного уплотнения исторического времени, вступающего в свою решающую, финальную фазу. Здесь стремительность, движение, динамика, тяжба сил света и тьмы и их финальная смертельная схватка. Здесь человек и человеческий род играют одну из ведущих ролей. В заметке — статика, мертвая гладь вод и лежащее впереди бессмысленное, пустое время истории: в нем уже ничего совершиться не может, оно может быть только избыто, каким образом — не имеет значения. И от человечества, от его воли, активности, веры, уже ничего, равным счетом ничего не зависит. Три разговора кончатся Новой Пятидесятницей⁵², тысячелетним Царством Христовым, в котором история вступает в качественно новую фазу, знаменующую не конец, а *переход* — к «новому небу и новой земле». В заметке «По поводу последних событий» на тысячелетнее Царство нет и намека. Вымершее поле истории его в себя уже не вмещает.

Почему в последний свой месяц Соловьев пришел к сознанию исчерпанности истории — это вопрос особый, касаться его здесь я не могу⁵³. Следует отметить другое: в 1899 — начале 1900 г., когда писался основной текст «Трех разговоров» и вплоть до весны, когда было завершено предисловие, Соловьев *иначе* смотрел на будущее человечества. И хотя в «Трех разговорах» мелькают предвестники будущего перелома — в одной из реплик господина Z возникает образ истории как «драмы», «уже давно написанной до конца», в которой «ни зрителям, ни актерам ничего <...> переменять не позволено» (С. 761), — но это именно предвестники: сам господин Z в монологе о «вдохновении добра» представляет альтернативу пессимистическому сценарию.

Для понимания замысла «Трех разговоров» и их места в историософии позднего Соловьева интересна программа его публичного чтения «О конце всемирной истории», состоявшегося в зале Петербургской городской думы 26 февраля 1900 г. Это было то самое чтение, на котором Соловьев представил публике «Краткую повесть об анти-

христе» и во время которого заснувший В.В. Розанов с грохотом свалился со стула⁵⁴. Программа, напечатанная отдельной листовкой, содержала в себе следующий текст:

«Зал городской думы
26-го февраля 1900 г.

Программа публичного чтения Владимира Соловьева
О конце всемирной истории

Понимание истории вообще. — Идея всемирной истории. Невозможность понимать ее смысл без определенного представления о том, к чему она идет и чем кончится. — Бессмысленность понятия о бесконечном или неопределенном прогрессе. — Цель исторического процесса, или конец всемирной истории есть главное определяющее понятие для философии истории. — Это понятие находится только в положительных религиях, а единственное *вполне* осмысленное основание для философии истории есть библейско-христианское откровение, — в особенности содержащееся в двух священных книгах: пророка Даниила и в апокалипсисе Иоанна Богослова. — Опыт живого изображения будущего конца согласно истинным понятиям исторической философии. — Заключительные замечания.

Начало в 8 часов вечера.

Печатать разрешается. 24 февраля 1900»⁵⁵.

Что обращает на себя внимание в этой программе? Прежде всего то, что реальный ход публичного выступления Соловьева сильно от нее отличался. Выступление это фактически свелось к чтению полного текста «Краткой повести об антихристе...», до теоретических и богословских рассуждений об истории и ее связи с эсхатологией дело так и не дошло. В программе же чтение «Повести» подразумевалось лишь в последнем пункте, где говорилось об «опыте живого изображения будущего конца». Можно, конечно, сказать, что Соловьев просто закамуфлировал настоящее содержание своего выступления, не желая иметь цензурных проблем. Однако представляется, что дело было не только в этом.

В сущности, программа публичного чтения являет собой предельно краткий конспект труда по философии истории, который Соловьев задумывал в конце 1890-х годов вслед за системой нравственной философии, построенной в книге «Оправдание добра». О замысле этого труда мыслитель еще в январе 1898 г. писал Евгению Тавернье, указывая на два возможных варианта его изложения: или новый перевод Библии «с длинными комментариями» (Библия «от Бытия до Апокалипсиса является чудесной рамкой для всего, что может впредь меня интересовать»), или «система исторической филосо-

фии, основанной на фактах и духе Библии»⁵⁶. Можно предположить, что и «Три разговора» замышлялись Соловьевым как своего рода «проба пера», подступ к будущему труду⁵⁷, которому философ придавал далеко не только научное — прежде всего апологетическое, пророческое значение. «Я скажу Вам, — читаем в том же письме Тавернье, — что убежден, что выход в свет моего библейского труда должен предшествовать соединению церковью сначала между собой, а потом с синагогой, и пришествию антихриста»⁵⁸.

Что обращает на себя внимание в этом признании Соловьева? Соединение христианских исповеданий, а затем иудейства и христианства *предшествует* приходу антихриста, а не следует за ним, как в «Краткой повести...» Налицо еще один историософский сценарий, менее оптимистический, чем тот, который развит в «Чтениях о Богочеловечестве», «России и Вселенской церкви», «Оправдании добра», но более оптимистический, чем тот, что рисует нам «Краткая повесть...». Важно и то, как сам Соловьев оценивает значение своего труда: труд этот должен сыграть решающую роль в воссоединении человечества перед приходом антихриста (а если это воссоединение произойдет, то еще вопрос, сможет ли слуга князя тьмы так легко соблазнить и увлечь за собой племена и народы, оставляя истинных чад Божиих в пугающем меньшинстве).

«Три разговора» писались на рубеже веков, в духовной атмосфере *fin du siècle*. Вопрос о выборе исторического пути — пути спасения или пути гибели — приобретал тогда особенно интенсивное звучание, и далеко не только у Соловьева. Можно вспомнить и Мережковского, и Федорова, для которого вопрос о том, «будет ли наступающее столетие <...> веком Антихриста или <...> торжества христианства»⁵⁹ также являлся одним из центральных. И не была ли «Краткая повесть...» своего рода *педагогической мерой*, к которой прибег Соловьев, надеясь вразумить мир, стоящий на противобожеских, ложных путях, вразумить его методом «от противного»? Не было ли это пророчество философа подобно тому пророчеству, которое в свое время произнес пророк Иона на град Ниневию, погрязший в смертном грехе, и которое, волею Божией, было снято с жителей города, покаявшихся от проповеди Ионы и обратившихся к праведной жизни?⁶⁰

«Три разговора» писались Соловьевым в тот самый год, что и статья «Идея сверхчеловека» («Идея сверхчеловека» была напечатана в сентябре 1899 г., «Три разговора» — в октябре–ноябре 1899 и январе 1900 гг.). В этой статье, критикуя феномен нищезанятия за «презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного сверхчеловеческого значения»⁶¹, апологию вседозволенности и т. д., фило-

соф в то же самое время стремился раскрыть другую сторону этого феномена. Увидеть в нем симптом пробуждения в современном секулярном сознании представления об «истинном, высоком назначении человека»⁶². «Человек <...> есть прежде всего и в особенности “смертный” — в смысле *побеждаемого, преодолеваемого* смертью. А если так, то, значит, “сверхчеловек” должен быть прежде всего и в особенности *победителем смерти* — освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимою, и, следовательно, *исполнителем* тех условий, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни. Задача смелая. Но смелый — не один, с ним Бог, который им владеет»⁶³.

«Истинное сверхчеловечество», по словам Соловьева, заключается не в гордынном превознесении над себе подобными, а в том, чтобы идти к «полной и решительной победе над смертью»⁶⁴. Идти не одному, как то мечталось Кириллову, герою романа «Бесы», а вместе с Христом, вслед за Тем, кто есть «Путь, Истина и Жизнь».

«Из окна ницшеанского “сверхчеловека” прямо открывается необъятный простор для всяких жизненных дорог», а уж приведут ли они к «озаренным вечным солнцем надземным вершинам»⁶⁵ или же напрямик в геенну огненную, — это зависит только от выбора конкретного лица, от его нравственно-религиозной установки. И если в статье «Идея сверхчеловека» философ очерчивает тот благодатный, спасительный путь, идя по которому человек и человечество готовят условия всеобщего перерождения, победы над грехом и смертью, то в «Краткой повести об антихристе» он представляет отрицательный предел, к которому равным образом может привести мечта о сверхчеловечестве, коль скоро она сопряжена не с возрастанием мира и человека к Богу, не с пониманием ответственности существа сознающего за спасение всей твари, а с гордынным самопревозношением, противящимся воле Творца⁶⁶.

Не следует забывать и о другом. Готовя отдельное издание «Трех разговоров», Соловьев поместил в конце этого издания ряд статей из цикла «Воскресные письма» (в их числе — все семь «Пасхальных писем»). Эти письма, печатавшиеся в 1897 г. в газете «Русь», предполагали еженедельную беседу с читателем в воскресный день (как бы по образу воскресной церковной проповеди). Отталкиваясь от событий, поминаемых в этот день Церковью, Соловьев касался животрепещущих вопросов современности, напоминая о соотносительности текущего и вечного, современных тем и христианских метасобытий, будучи убежден — и убеждая других, — что человечество должно продвигаться по пути истории, только отчетливо ощущая и сознавая эту связь.

В предисловии к отдельному изданию «Трех разговоров» Соловьев специально подчеркивал, что приложенные статьи «дополняют и поясняют» их «главные мысли» (С. 643). И это весьма примечательно. Тональность «Воскресных писем» близка светлой тональности «Оправдания добра» и других сочинений Соловьева, раскрывающих идеал богочеловечества. Практически во всех письмах — где прямо, где подспудно — проводится мысль о «предстоящем воскресении всего христианства», приурочение к которому должно начаться здесь и сейчас, говорится о необходимости более глубокого и совершеннолетнего вникания в истину Откровения, «нового образа понимания, усвоения и осуществления вечного слова истины», о христианстве «понятном, осмысленном и оживотворенном», становящемся делом спасения от смерти («Христос воскрес!»), обожения всех сфер человеческого бытия. Да, здесь возникают и темы, более полно и художественно развернутые в «Трех разговорах»: так, в пасхальном письме «Слепота и ослепление», написанном «В неделю о слепом», дается определение исторического процесса как «всемирного суда», но сам этот суд, подчеркивает философ, ведет не к катастрофе, а к окончательному прозрению той части человечества, которая сохраняет в своем сердце «семя добра»⁶⁷.

Выше уже цитировалось письмо Соловьева Евгению Тавернье, написанное в начале 1898 г. Но есть и другое письмо, посланное тому же адресату двумя годами ранее, в мае-июне 1896 г. Здесь Соловьев буквально по пунктам перечисляет «три истины», засвидетельствованные в «Откровении» касательно грядущего исхода истории. Говорит о проповедании Евангелия по всей земле, о том, что истинно верующих под конец останется мало, а «большая часть человечества последует за антихристом», о том, что в конце концов «поборники зла будут побеждены»⁶⁸ — все это он позднее изобразит в «Краткой повести...». А далее специально подчеркивает, что победа над злом «не может быть простым и чистым чудом, абсолютным актом божественного всемогущества», «ибо в таком случае вся история христианства была бы излишней»: «Очевидно, что Иисус Христос, чтоб восторжествовать истинно и разумно над антихристом, нуждается в нашем сотрудничестве»⁶⁹. Эти слова с полным правом могли бы быть поставлены эпитафией к «Трем разговорам».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О развитии этой идеи в русской философии см. мою статью «Философия истории Достоевского и русская религиозно-философская мысль» // Литературоведческий журнал. 2003. № 16. С. 53–63.

² *Мочульский К.В.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение // *Мочульский К.В.*. Голь, Достоевский, Соловьев. М., 1995. С. 148–149.

³ В.С. Соловьев — Е.К. Селевиной. 2 августа 1873 // Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 3. СПб., 1911. С. 88.

⁴ *Леонтьев К.* Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 16, 18, 23.

⁵ *Трубецкой Е.Н.* Миросозерцание Владимира Соловьева. Т. II. М., 1913. С. 34–35.

⁶ *Дживишгов А.К.* Хилиазм // Христианство. Энциклопедия. Т. 3. М., 1995. С. 157.

⁷ *Чаадаев П.Я.* Философические письма // *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. М., 1987. С. 43–44.

⁸ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 148.

⁹ См. об этом: *Гачева А.Г.* Царствие Божие на земле в понимании Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Вып. 4. Петрозаводск, 2005. С. 312–323.

¹⁰ *Соловьев В.С.* Оправдание добра // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 530.

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 174–175.

¹² *Леонтьев К.Н.* Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. С. 22.

¹³ См.: *Соловьев С.М.* Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 358–359; *Степанов А.Н.* «Три разговора» В.С. Соловьева. Вопросы публикации, жанрового своеобразия и композиционной целостности // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьева. Материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. Серия «Symposium». Вып. 32. СПб., 2003. С. 378.

¹⁴ Вспомним, как в финале «Федона» *по-разному* плачут ученики и друзья Сократа. «У меня самого, — повествует Федон, — как я ни крепился, слезы лились ручьем. Я закрылся плащом и оплакивал самого себя — да! не его я оплакивал, но собственное горе — потерю такого друга! Критон еще раньше моего разразился слезами и поднялся с места. А Аполлдор, который и до того плакал, не переставая, тут зарыдал и заголосил с таким отчаянием, что всем надорвал душу, всем, кроме Сократа» (*Платон.* Федон // *Платон.* Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 93). Этот плач не менее ярко характеризует каждого свидетеля смерти Сократа, чем их философские речи.

¹⁵ *Соловьев В.С.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об антихристе и с приложениями // *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 644. Далее ссылки на это издание даются в тексте: в скобках после цитаты указывается номер страницы.

¹⁶ *Соловьев В.С.* Под пальмами. Три разговора о мирных и военных делах // Книжки Недели. 1899, октябрь, ноябрь; 1900, январь.

¹⁷ *Шлегель Ф.* Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л. 1934. С. 183.

¹⁸ *Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 262.

¹⁹ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 305.

²⁰ Кравец С.Л. Антихрист в святоотеческом предании и у В.С. Соловьева // Материалы 2-го Международного симпозиума по творчеству Вл. Соловьева «Эсхатология Вл. Соловьева». М., 1993. С. 5–8.

²¹ «Наш век, — писал К.С.Аксаков в статье «О современном человеке», — есть век не великих характеров, не гигантских талантов, но гигантских самолюбий» (Аксаков К.С. О современном человеке // Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины. СПб., 1876. С. 244).

²² Достоевский Ф.М. <Житие великого грешника> // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л., 1974. С. 127, 130.

²³ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Там же. Т. 14. Л., 1976. С. 231.

²⁴ Достоевский Ф.М. <Житие великого грешника> // Там же. Т. 9. С. 139.

²⁵ Достоевский Ф.М. Подросток. Рукописные редакции // Там же. Т. 16. Л. 1976. С. 239.

²⁶ Г.П. Федотов, в свое время указавший на связь «Краткой повести об антихристе» с «опытом XIX столетия», называет и другие идейные источники, формировавшие образ «антихристового добра»: социализм, позитивизм, теософия (Федотов Г.П. Об антихристовом добре // В.С. Соловьев: pro et contra. Т. 2. СПб., 2002. С. 460).

²⁷ По стилю и содержанию, внутренние монологи антихриста подчас удивительно напоминают речи героя поэмы Ивана Карамазова, стремящегося исправить подвиг Христа, утверждая правду хлеба земного: «Христос, проповедуя и в жизни своей проявляя нравственное добро, был *исправителем* человечества, я же призван быть *благодетелем* этого отчасти исправленного, отчасти неисправимого человечества. Я дам всем людям все, что нужно. Христос, как моралист, разделял людей добром и злом, я соединю их благами, которые одинаково нужны и добрым, и злым. <...> Христос принес меч, я принесу мир. Он грозил земле страшным последним судом. Но ведь последним судьей буду я, и суд мой будет не судом правды только, а судом милости. Будет и правда в моем суде, но не правда воздаятельная, а правда распределительная. Я всех различу и каждому дам то, что ему нужно» (С. 741). Антихрист перелагает аргументы великого инквизитора, упрекающего Христа за слишком высокие требования к человеку, за то, что Ему дороги только сильные духом, те, что способны отвергнуть хлеба ради свободы, в то время как инквизитору дороги и грешные, и его «муравейник» создан для всех.

²⁸ Достоевский Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 81.

²⁹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя 1880 г. // Там же. Т. 26. С. 167.

³⁰ Достоевский Ф.М. Иностранные события // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 242.

³¹ Там же. С. 243.

³² Там же. С. 204.

³³ 21 июля 1867 г. Тютчев так писал А.Ф.Аксаковой по поводу тогдашних высочайших визитов (Александра II, Вильгельма I в Париж, а также турецкого султана Абдул-

Азиза в Париж, Лондон и Вену), атмосфера которых была столь же подчеркнута *миролюбивой*, как и шестью годами спустя атмосфера встреч членов тройственного союза: «Но все это не возымеет никакого непосредственного влияния на подготовляющиеся события, которые повлекут за собою всякого рода кризисы и бедствия и когда-нибудь выкажут в столь странном свете все эти вавилонские празднества, им предшествовавшие... Провидение, действуя как великий артист, готовит нам тут один из самых поразительных театральных эффектов. Под общество подведена мина, и вот на этой, уже заряженной, мине разыгрывается видимость торжествующего в своей цивилизации и обнимающегося, в мире и братстве, человечества» (Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 300).

³⁴ Соловьев В.С. Оправдание добра // Соловьев В.С. Сочинения. Т. 1. С. 478.

³⁵ Существует мнение, что Соловьев, рисуя в «Краткой повести...» вселенский собор, открытый по инициативе императора-сверхчеловека и утвердивший его «истинным вождем и владыкою» церкви (С. 753), критиковал собственные взгляды на церковный вопрос. Однако, отказавшись от той *внешней* формы, в какой виделось ему примирение православия и католицизма в 1880-е гг. (церковно-государственное единство в форме союза римского папы и российского императора), он отнюдь не отверг саму идею единства. И в «Краткой повести...» соединение Церквей происходит — но не на соборе, а «на пустынных холмах у Иерихона», когда главы трех исповеданий протягивают руки друг другу. Изображаемый же Соловьевым собор, открытый в храме, посвященном «единству всех культур», больше напоминает Всемирный конгресс представителей религий, проходивший в 1893 г. в Чикаго в рамках всемирной Колумбовой выставки. Это было грандиозное мероприятие, в котором приняли участие представители многих религий мира: буддисты, индуисты, синтонисты, магометане, последователи конфуцианства, иудеи, члены различных протестантских сект, некоторые представители католицизма, один греческий архиепископ (единственный представитель Восточно-Православных Церквей, которые не приняли участия в конгрессе), а также светские лица: профессора, князя, графа, дипломаты, дамы-благотворительницы и т. п. Интерес к нему публики, подогретый восторженными приветствиями прессы («Представители всех религий сходятся вместе!» «Все люди братья, они служат Единому Богу!» «Все религии имеют одну общую цель: они лишь ведут к ней разными путями!»), отовсюду звучавшими мнениями, что собрание это «обещает великие результаты» (особенно усердствовали в этом американские газеты), был огромен. На открытии Конгресса в Колумбовом зале выставки собрались четыре тысячи человек. Газеты и журналы публиковали приветственные речи участников собрания, лейтмотивом которых был призыв к религиозной терпимости, к свободе вероисповедания. Говорилось о желании «соединить здесь все религии против неверия», о том, что все религии едины «в добрых делах благочестивой жизни». Подчеркивалось, что все религии служат «Единому Богу», и при открытии парламента все участники вслед за кардиналом Джиббонсом пропели «Хвалите Бога, создателя всех благ» (текст специально был подобран так, чтобы все поклонились «Единому Богу»). 17 дней конгресс работал, заседали секции, произносились доклады, шли обсуждения: по замыслу устроителей конгресса, «все эти частные собрания должны были содействовать возможно теснейшему сближению представителей религий», однако они проходи-

ли отнюдь не гладко и не единодушно. (Все цитаты даются по: *Соколов В.А.* Парламент религий в Чикаго // *Богословский вестник*, 1894. № 3. С. 483–511.). Хотя конгресс религий не привел ни к какому практическому результату, в конце 1890-х гг., за несколько лет до всемирной выставки 1900 г., которая должна была проходить в Париже, некоторыми представителями французского духовенства был возбужден вопрос об устройстве в ее рамках нового «всемирного конгресса религий». По поводу данного предложения разгорелась полемика в европейской печати, был выпущен сборник состоявшихся «опросов». Соловьев не только был в курсе этого проекта, но и посвятил целую статью предполагаемому конгрессу в серии своих «Воскресных писем», оценивая замысел нового парламента религий весьма и весьма скептически, подчеркивая, что и в силу внешних причин (оппозиция идее конгресса со стороны Католической, Православной Церкви и мусульманства, уклончивое отношение протестантов и ортодоксальных евреев), и в силу внутренних противоречий «всемирного характера этот “собор” иметь не будет» (*Соловьев В.С.* Второй конгресс религий // *Соловьев В.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 28). Так что в «Краткой повести...» и воздвигаемый императором «храм для единения всех культов», и картина «вселенского собора», на котором примкнувшие к антихристу христиане подписывают профанационный акт соединения Церквей, явно метят в дурной экуменизм инициаторов «всемирного конгресса религий».

³⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 177.

³⁷ *Соловьев В.С.* Оправдание добра // *Соловьев В.С.* Сочинения. Т. 1. С. 482–483.

³⁸ Там же. С. 267, 274, 275.

³⁹ *Соловьев В.С.* Христос воскрес! // *Русский космизм: Антология философской мысли.* М., 1993. С. 103.

⁴⁰ Там же. С. 105.

⁴¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 179.

⁴² «[–н] Z. Действительная победа над злом в действительном воскресении. Только этим, повторяю, открывается и действительное Царство Божие, а без этого есть лишь царство смерти и греха и творца их, дьявола. Воскресение — только не в переносном смысле, а в настоящем — вот документ истинного Бога» (С. 733).

⁴³ *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Сочинения. Т. 2. С. 540–541.

⁴⁴ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 236.

⁴⁵ Трактовка добра, вложенная в уста господина Z, была исчерпывающе представлена Соловьевым еще в книге «Оправдание добра», что в очередной раз свидетельствует: «Три разговора» не только не конфликтуют с предшествующим творчеством Соловьева, но из него вырастают.

⁴⁶ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 229.

⁴⁷ *Соловьев В.С.* О причинах упадка средневекового миросозерцания // *Соловьев В.С.* Сочинения. Т. 2. С. 339.

⁴⁸ *Соловьев В.С.* Духовные основы жизни // *Соловьев В.С.* Собрание сочинений: В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. 3. С. 373.

⁴⁹ Гальцева Р. Условная эсхатология Владимира Соловьева // Материалы 2-го Международного симпозиума по творчеству Вл. Соловьева «Эсхатология Вл. Соловьева». М., 1993. С. 61–67.

⁵⁰ См.: Гачева А.Г. В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. СПб., 2004. С. 844–936.

⁵¹ Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. С. 225.

⁵² См. об этом: Трубецкой Е.Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. II. М., 1913. С. 328.

⁵³ Ряд соображений о том, что именно привело Соловьева к тому пессимистическому и катастрофическому умонастроению, которое отразилось в письме в редакцию «Вестника Европы» «По поводу последних событий», высказан мною в упомянутой выше статье «В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений».

⁵⁴ В заметке, подписанной по-розановски остроумно — «Мнимопавший со стула», Василий Васильевич объяснял свое падение, вызвавшее настоящий переполох и возмущенные крики в зале («Вот что значит все об антихристе да об антихристе... Договорились!!!»), смертельной скукой, которую нагнала на него «Краткая повесть...»: «Дрема же овладела мною на лекции от того, что на “светопреставлении”, о котором обещал нам прочесть почтенный философ, было так же обыкновенно, буднично и не ново, как в отделе всякой газеты, под рубрикою: “Среди газет и журналов”. Уже взять то, что антихрист (по изображению философа) есть наш брат литератор, что его “книгу” переводят тотчас “на все образованные и многие необразованные языки”, что этот антихрист “благополучно разрешает экономический кризис” <...> и наконец, что когда убиты были “электрическою искрою” Петр II, последний папа, и старец Иоанн <...>, то антихрист будто бы сказал: “секретари — запишите”... Словом, когда я услышал, что секретари, литераторы, экономисты и проч. так-таки до второго пришествия Христова не сгинут, то мною овладело такое уныние скуки и недовольства “концом всемирной истории”, а также и не изобретательным философом, что я мог только... плотнее усевшись на стуле, попытаться заснуть» (Новое время. 1900. 29 февраля (13 марта). № 8623).

⁵⁵ Цитируемая афиша хранится в фондах Государственного литературного музея. Выражаю благодарность зам. директора музея П. Фокину, позволившему мне ознакомиться с ее текстом.

⁵⁶ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 4. Пб., 1923. С. 227.

⁵⁷ Практически все пункты цитируемой программы представлены в «Трех разговорах»: одни — кратко и назывательно, другие — более развернуто.

⁵⁸ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 4. С. 227.

⁵⁹ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 68.

⁶⁰ Тот же Н.Ф. Федоров, идеи которого Соловьев хорошо знал, основывал идею условности апокалиптических пророчеств в том числе и на книге пророка Ионы. Именно апеллируя к этой книге, он утверждал: пророчества Христа «о разрушении мира», о страшном суде с последующим разделением человечества на спасенных и вечно проклятых (Мф 24:1–31; 25:31–46), равно и пророчества Апокалипсиса суть только угроза, а не фатальный приговор, и в случае обращения человечества могут быть сняты.

Пророчества о панмонгольском нашествии и явлении антихриста у Соловьева, с этой точки зрения, также могут рассматриваться как условные.

⁶¹ Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения. Т. 2. С. 628.

⁶² Там же. С. 634.

⁶³ Там же. С. 632–633.

⁶⁴ Там же. С. 634.

⁶⁵ Там же. С. 628.

⁶⁶ В статье «Лермонтов», написанной в том же 1899 г. и тесно связанной со статьей «Идея сверхчеловека», Соловьев говорит об особой ответственности гения, получающего от природы особые задатки к тому, чтобы вступить на «сверхчеловеческий путь», и о том, что великий грех — использовать эти задатки не на служение делу Божию. Лермонтов, по словам Соловьева, не исполнил замысла о нем Творца, обратил во зло данный ему «великолепный и божественный» дар. В «Краткой повести об антихристе» философ представляет крайний, предельно последовательный результат анτισлужения, на которое вступает гениальная личность с задатками сверхчеловека.

⁶⁷ Представление о «страшном суде» не как о событии постисторическом, а как о событии, совершающемся внутри истории, возникало в русской мысли и до Соловьева — и как раз у тех мыслителей, которые развивали идею истории как работы спасения (Ф.М. Достоевский, Ф.И. Тютчев). К примеру, Достоевский, проповедник «мировой гармонии» и Царства Божия на земле, в политических обзорах, составлявшихся им в 1873 г. для журнала «Гражданин», предрекал Европе скорую и неминуемую схватку между католичеством и атеистическим социализмом, — схватку, которая станет своего рода возмездием для римской церкви, исказившей христианство, соблазнившейся идеалом земного владычества. Революционные и атеистические идеи несут в себе антихристианский идеал всеобщей сытости и «вековой Вавилонской башни», и «первые битвы грядущего страшного нового общества против старого порядка вещей» уже «при дверях». Но будучи неминуемыми, эти битвы, по Достоевскому, являются и необходимыми, ибо именно они могут очистить и омыть западное человечество, не исполнившее своего христианского назначения. «Мир спасется уже после посещения его злым духом... А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 201–204). Тютчев же в статье «Россия и Революция» писал о предстоящей «последней борьбе» между Западом и Россией, в которой, наконец, рухнет антихристианская цивилизация и воссияет очищенная и омытая от скверны истина Христова. Проекция страшного суда в историю не означает историософского пессимизма, напротив: если суд совершается в пределах исторического времени, значит, проходя сквозь него, человечество имеет шанс одуматься и обратиться на Божьи пути.

⁶⁸ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 4. С. 220.

⁶⁹ Там же. С. 221.

В.В. Полонский
(Москва)

О ПРЕДЫСТОРИИ ЗАКРЫТИЯ ПЕТЕРБУРГСКИХ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ СОБРАНИЙ 1901–1903 ГОДОВ

В 1931-м в парижских «Последних новостях» З.Н. Гиппиус так вспоминала о заключительном сезоне в деятельности Петербургских Религиозно-философских собраний, — сезоне 1902–1903 гг.: «О прежнем благодушном настроении в церковной среде говорить, конечно, уже не приходилось... Со стороны высшей иерархии перемена выразилась лишь в некоторой настороженности и отдалении. Другое дело “Ведомство”: там, по всей видимости, собиралась гроза... Обнародование собраний <публикация их протоколов в журнале «Новый путь» — прим. В.П.> не успокоило “умов”: они разволновались пуще; мало того — это волнение (и негодование) стало выражаться теперь публично<...> в виде издевательств над собраниями (со стороны либеральной печати),<...> с другой стороны — похуже: самых форменных доносов...»¹

В этих словах Гиппиус сетования на собирающуюся в «Ведомстве», то есть в Синоде, а еще точнее — в канцелярии К. Победоносцева, «грозу» — дань общей оппозиционной риторике, не подкрепленной ясными фактами. Сказанное же о «форменных доносах», напротив, намекает на присутствие в тексте воспоминаний некой непроясненной конкретики.

По всей видимости, эта конкретика связана с публицистической полемикой в русской периодике того времени.

Внимательный анализ событий позволяет с изрядной долей уверенности утверждать, что, быть может, решающую роль в созидании «электрического поля напряжения», разрешившегося 5 апреля 1903 г. запретом Собраний, сыграли не «светские богословы» (как об этом неоднократно заявляла Гиппиус), ополчившиеся на радикальные флюиды хилиастского богословствования интеллигенции, а представители журналистики, причем журналистики не церковной, а почти исключительно светской, хотя и право-консервативной по своим идеологическим установкам.

Показательна склонность Гиппиус и Мережковского как мемуаристов к характерной подмене в тех случаях, когда речь заходит о Рели-

гиозно-философских собраниях: Победоносцеву и некоторым другим деятелям «Ведомства» они приписывают разнообразные жесткие высказывания, авторство которых в реальности принадлежит газетно-журнальным публицистам. Пресловутые слова, традиционно цитируемые со ссылкой на Победоносцева и сказанные, по литературной легенде, обер-прокурором Мережковскому при личной встрече, — слова о России как о «ледяной пустыне, по которой ходит лихой человек», — в реальности впервые вышли из-под пера В. Скворцова в статье о миссионерстве среди интеллигенции в двенадцатом номере редактируемого им «Миссионерского обозрения» еще в 1901 году².

Что же касается упоминания З. Гиппиус о «форменных доносах», то оно самым непосредственным образом перекликается с воспоминаниями П. Перцова о В. Розанове, в которых мемуарист, описывая историю закрытия Собраний, указывает на то, что он никогда не видел Розанова «в состоянии такого негодования, в каком он был тогда на ближайших (частью литературных) виновников этого крушения (нововременец Меньшиков)»³.

Как видим, для Перцова очевидно имя «могильщика» многообещающего начинания, позволившего впервые сойтись в масштабном диалоге представителям светской и церковной интеллигенции. Постоянный автор «Нового времени» М. Меньшиков участвовал в Собраниях первого сезона — 1901–1902 гг. — был корреспондентом Розанова и его оппонентом в публицистической полемике 1902 года о христианстве и язычестве. Упоминание имени М. Меньшикова связано с двумя материалами, помещенными во 2-м и 3-м номерах «Нового пути» за 1903 г.: публикацией в розановской рубрике «В своем углу» писем, подписанных «прот. А.Ус-ский», и напечатанием отрывка из знаменитой проповеди прот. Иоанна Кронштадтского, произнесенной за Божественной литургией в Иоанновском монастыре в феврале того же года. В своей проповеди о.Иоанн, в частности, сказал: «Умники неумные, вроде Толстого и его последователей, сбившись с истинного пути, находят путь заблуждения, отвержения Христа, Церкви, таинств, руководства священнослужителей, и даже выдумали журнал “Новый путь” <...> Это сатана открывает эти новые пути, и люди, бессмысленные буи, не понимающие, что говорят, губят себя и народ, так как сатанинские мысли свои распространяют. Крепко, остро уши держите, знайте Единый Путь»⁴.

Полемическим ответом на эти «путейские» публикации стала статья М. Меньшикова «Титан и пигмеи: тоже стиль модерн» в «Новом времени»⁵. Здесь мы, в частности, читаем следующее: «Найти скрытое в природе лицо Создателя — вот замысел старого искусства <...> Найти скрытое в природе лицо дьявола — замысел нового искусства, и отсюда черта искажения во всем, что творят декаденты. Г. Врубель недаром сделался иконописцем сатаны <...> на днях вышла последняя книжка декадентского журнала (“Новый путь”), который по видимому

придерживается того же взгляда. На видном месте без всяких оговорок и отрицаний журнал печатает аттестат себе, выданный отцом Иоанном Кронштадтским. Аттестат гласит, что «новые пути», провозглашенные декадентским журналом, открыты сатаной, и мысли его — сатанинские мысли. Журнал молчаливо, но, кажется, не без гордости присоединяется к этой характеристике <...> молчание в подобных случаях похоже на знак согласия»⁶.

Очевидно, именно эту статью Меньшикова и восприняли «путейцы» как роковой для судьбы Собраний донос. Так была оценена редакцией «Нового пути» меньшиковская характеристика публикации отрывка из проповеди о. Иоанна без сопроводительных комментариев как факта исповедования сатанизма коллективом журнала. В 4-м номере «Нового пути» следует редакционный ответ-объяснение: «<...> примечания к отзыву о. Иоанна Кронштадтского не могли быть сделаны по независимым от журнала обстоятельствам <...> Питая к личности о. Иоанна <...> глубокое уважение, мы вполне сознаем, что в данном случае вся вина падает на людей, которые ввели его в заблуждение»⁷.

Редакционное выступление с его намеком на двойные тиски духовной и светской цензуры, не позволившие открыто противостоять о. Иоанну, дублируется «оборонительной» статьей Н. Минского, который пытается определить область «религиозной легитимности» внешне «взвалкавшей Града» интеллигентской общественности, очередно раз уточнить семантику важнейшего концепта «нового религиозного сознания» — концепта «нового пути», узаконить его, так сказать, историко-культурологический статус и тем самым вывести это символическое понятие из-под гневно-обличительных ударов знаменитого кронштадтского старца: «<...> мы старым путем называем путь позитивизма, дух неосвященности, и этому старому пути противопоставляем новый путь религиозной глубины и внутреннего откровения <...> О. Иоанн живет в небесном эфире религии и в той атмосфере его детское, стихийно-мировое, вещее ведение непогрешимо. Но мы движемся среди бурных волн культуры,.. и нам поневоле приходится доверять компасу философского и мистического разума»⁸.

Миф о доноситестве Меньшикова укрепился еще и благодаря тому факту, что в его статье подробно разбирались весьма радикальные и с явным еретическим привкусом высказывания прот. А. Ус-ского, помещенные Розановым в его рубрике в «Новом пути»: смелые рассуждения маститого протоиерея по «половому вопросу» с гневными филиппиками в адрес «аскетизма» исторического христианства, духовная апологетика Ницше, новаторское богословствование о Святом Духе и т.д. Само внимание Меньшикова к этому сюжету невольно популяризировало высказывания прот. А. Ус-ского, привлекало к ним внимание, а дальнейшее раскрытие фамилии этого человека (Устьянский) для заинтересованного лица не представляло труда, поскольку он к тому же был активным и весьма строптивым участником диспутов на Собрании

ях. После этих газетных разоблачений Устьинский подвергся прещению со стороны своего священноначалия, что в сознании сочувствовавших «гонимому» протоиерею неорелигиозных писателей-либералов еще более демонизировало фигуру журналиста из суворинского издания, которого через несколько лет в своем письме к Розанову Мережковский, повышая градус бичующей оценки, назовет «подлецом беспредельным», «скотиной» и «лицом современной *правящей* России»⁹.

Такую реакцию можно отчасти понять, но не принять.

Во-первых, Меньшиков, при всей полемичности своего настроения по отношению к А. Устьинскому, его фамилию в статье не назвал, хотя, несомненно, ее знал¹⁰; а во-вторых, сам факт публикации без редакционных комментариев столь красноречивого духовного аттестата, данного о Иоанном Кронштадтским, мог, действительно, восприниматься как слишком вопиющий и невольно вызывающий именно к той трактовке, какую и предложил Меньшиков. Журналист просто не знал, что комментарии в «Новом пути» отсутствовали исключительно по цензурным соображениям.

Кроме того, для лучшего уразумения личностного облика и человеческой позиции Меньшикова стоит обратить внимание на другую его статью, опубликованную несколько ранее — 16 марта 1903 г. Здесь речь идет о присланном журналисту «декадентском» сочинении «Роема Egregium, sive de Fausto fabula», выпущенном «Скорпионом». Приславший обращается к Меньшикову с просьбой «указать кому следует на опасность этой книги», на что следует нелицеприятный ответ: «<...> не мое дело вовсе “указывать” на опасные книги. Опаснее всего я считаю стеснение мысли, и просил бы ко мне с полицейскими просьбами не обращаться <...> я лично не считаю декадентские “потрясения” морали страшными»¹¹.

После появления в ноябре 1902 г. 1-го номера «Нового пути»¹² публичность собраний вышла на новый уровень. Напряженная атмосфера вокруг них сгущается за счет газетно-журнальных откликов на журнал в целом и помещенные в нем протоколы Собраний в частности. Однако распределение голосов в этом несогласном хоре выглядит странно.

Традиционные либеральные издания обрушиваются, естественно, на «отступников» от позитивистских «заветов отцов», на «мистиков-марзаматиков». Это понятно и не требует особых комментариев.

Сложнее обстоят дела с газетами и журналами собственно церковными. Вот как описывает распределение позиций в духовной журналистике Т. Романский (псевдоним А. Карташева): «Тогда как журналы академические и наиболее научно поставленные отличаются сравнительной широтой воззрений, внимательным отношением к современной науке и философии, даже чуть заметной склонностью к протестантскому рационализму, — журналы, предназначенные для неискушенных в науке благочестивых читателей, откровенно стоят на страже

традиционного народного православия и по временам смело воюют с новаторскими затеями академических умников. Но для того, чтобы узнать голос Церкви по тому или другому вопросу, чаще бывает полезнее и надежнее прислушаться к мнению этих прямолинейных «консервативных» изданий, чем к либеральной мудрости ученых богословов»¹³.

Однако даже упоминаемые Карташевым «консервативные» церковные издания по большей части о Собраниях молчат. Активно критикуют «новопутейную» интеллигенцию из подобных журналов разве что «Миссионерское обозрение» и «Странник», то есть издания, через своего главного редактора В. Скворцова — одного из организаторов и активных деятелей Собраний со стороны «синодалов» — с этим начинанием опосредованно связанные. Но и они, и иные редкие «народно-православные» журналы старались помещать лишь критику в адрес тех сочинений участников Собраний (прежде всего Розанова и Мережковского), которые были опубликованы независимо от протоколов заседаний. Что же касается «светских богословов», с которыми З. Гиппиус связывает обострение атмосферы Собраний зимой 1903 г.¹⁴, то характерно, к примеру, что Несмелов и Белявский, по свидетельству В. Тернавцева, хотя и мягко, но отказали В. Скворцову в выступлении с резкой критикой богоискательской интеллигенции в его журнале¹⁵.

Если обратиться к иным церковным изданиям, то здесь ситуация весьма примечательна. Практически ни один церковный *московский* печатный орган — при всей патриархально-консервативной репутации Первопрестольной — не поместил за 1902–1903 гг. никаких материалов, критических по отношению к представителям интеллигенции на Собраниях. Напротив, скупые сообщения церковных газет и журналов, вплоть до официальных епархиальных «Московских церковных ведомостей», даже весной 1903 г., когда выносятся решение о прекращении Собраний, отзываются о них в самом благожелательном тоне¹⁶. А «Богословский вестник» Московской духовной академии, в полном соответствии с оценкой Карташева, занимает по отношению к Собраниям хотя и не всегда выраженную напрямую, но недвусмысленно одобрительную, «прогрессистскую» позицию. В редакционном обозрении периодики в 1-м номере журнала за 1903 г. перепечатываются тезисы знаменитого доклада В. Тернавцева «Русская Церковь перед великой задачей», прозвучавшего на первом заседании Собраний и задавшего тонтику сквозной для «нового религиозного сознания» идеи о необходимости двигаться от односторонних аскетических идеалов к синтезу «духа» и «плоти». Публикация сопровождалась лаконичным и красноречивым резюме в пику церковным «консерваторам»: «Все полемические утверждения по уровню стоят много ниже утверждений докладчика»¹⁷.

Но наиболее ярким жестом — хотя и далеко не для всех явным — со стороны московских церковно-научных кругов по отношению к Религиозно-философским собраниям стала публикация в «Вестни-

ке» (в №№ 10–12 за 1902 и 1-5 за 1903 гг.) большой работы профессора Киевской духовной академии прот. П.Я. Светлова «Идея Царства Божия в ее значении для христианского мирозерцания». Этот новаторский труд во многом развивает на академическом уровне и весьма широком материале те же идеи, что легли в основу доклада В. Тернавцева и вообще предопределили собой его богословские построения — вплоть до методологического разграничения концептов «Царства Небесного» и «Царства Божия» и вырастающих отсюда экзезиологии и богословия культуры¹⁸.

И вот на этом фоне сочувственного или по крайней мере осторожного отношения к Собраниям со стороны церковных изданий резко выделяется позиция ведущей светской московской правой газеты — «Московских ведомостей». На протяжении десятилетия этот печатный орган редактировался В.А. Грингмутом, видным идеологом правого лагеря, одним из вдохновителей Союза русских людей, а впоследствии — Союза русского народа, который именно в начале 1900-х начинает себя осознавать «флагманом» борьбы с «наступающей крамолрой», подтачивающей «алтари и троны». Этот радетель «чистого московского византизма» разворачивает бурную политическую деятельность, как публицист у себя в газете он воссоздает и символически подчеркивает в редакционных материалах миф о сущностном противостоянии космополитичного, европейского, «безбожного» Петербурга «столпу отеческого благочестия» — Москве.

Вскоре после выхода в свет 1-го номера «Нового пути» Грингмут помещает в «Московских ведомостях» череду фельетонов А. Басаргина, в которых критически, довольно жестко, но пока еще вполне корректно разбираются неорелигиозные построения Мережковского (преимущественно из книги «Л. Толстой и Достоевский»)¹⁹. А 4 апреля в газете появляется статья, где в наиболее острой и агрессивной форме за весь период работы Собраний совершаются нападки на их участников²⁰. На следующий день, 5 апреля 1903 г., как известно, распорядители Собраний получают записку от архимандрита Антонина (Грановского) с извещением о том, что Победоносцев вопреки воле митр. Антония (Вадковского) принял решения об их закрытии. Немногим позже последует и соответствующий приказ Синода.

В своей статье Грингмут нападает на «врагов», «силящихся отделить Царя и народ глубокою пропастью от Церкви, которая будто бы уже отжила свой век и находится де в противоречии с каким-то «истинным» бесцерковным христианством». Среди подобных «врагов» особое негодование истового «патриота» вызывают те, кто «облекается в одеяния церковнослужителей и якобы смиренных иноков, чтобы затем, к соблазну верующих, ратовать и против церковного служения и против аскетической иноческой жизни». Автор статьи не затрудняется с постановкой им духовного диагноза: они лишь «повторяют давно известные и избитые софизмы западного протестантизма». Достает-

ся, разумеется, и интеллигентам, которые «в своем убогом самодовольстве не желают возвыситься ни на одну ступень, чтобы ближе стать к Церкви», но наибольшее негодование вызывает у Грингмута опять же то, что «нашлись отдельные представители [Церкви], которые сами поспешили ради дешевой популярности примкнуть к нашим “интеллигентам”, чтоб укрепить их в убеждении, будто можно быть христианами, не соблюдая правил и обрядов Православной Церкви». В результате «у нас началась открытая проповедь бесцерковного и даже антицерковного христианства». Все эти рассуждения вершатся откровенно провокационной риторикой, за которой стоит неприкрытое публичное требование к властям немедленно «прекратить безобразие», а, пожалуй, и наказать ответственных за него: «Беспрепятственность этой пропаганды вводила многих в соблазн, а многих и в смущение. Делались самые тревожные выводы... три года тому назад у нас и речи не было о... “бесцерковном христианстве”...»

Очевидно, что на роль рокового для судьбы Собраний «доноса» гораздо более подходит именно эта статья политика Грингмута, а отнюдь не выступление литератора Меньшикова. Соблазн связать статью из «Московских ведомостей» с решением Победоносцева о прекращении публичных встреч интеллигенции с представителями Церкви, слишком велик. Это отнюдь не означает, что исключительно выступление Грингмута склонило чашу обер-прокурорских весов к известному решению, тем более что, по общему мнению участников, к весне 1903 г. Собrania себя действительно изжили. Но роль некоего сопутствующего тому фактора оно сыграть вполне могло. К тому же, если присмотреться к ситуации на Собраниях и вокруг них, то очевидно, что к исходу второго сезона окончательно оформилась герметичность «культурных диалектов» писательской интеллигенции и представителей Церкви, их принципиальная непроницаемость друг для друга. Положение сложилось в некотором роде безвыходное. Ни литературно-интеллигентские, ни собственно церковные круги в то же время не были готовы сделать первый шаг к разрыву. Эту роль могла взять не себя лишь некая «третья сила». Ею и стал ультраправый светский фланг, глашатаем которого выступил В.А. Грингмут. Таков возможный «московский след» в истории прекращения Петербургских религиозно-философских собраний.

К статье Грингмута следует сделать несколько небольших комментариев.

Во-первых, обвинениям в протестантизме, какими «одаривает» деятелей Собраний Грингмут, в сознании осведомленного читателя 1900-х мог придавать дополнительные психологические штрихи тот факт, что сам редактор «Московских ведомостей», немец по рождению, уже взрослым человеком перешел в Православие из лютеранства, приняв новую веру со всем жаром педантичного неопита, не гнушающегося лишним раз настричь из своего «обращения» политические купоны²¹.

Во-вторых, пафос разоблачений «ренегатов в рясах» в этой статье во многом может объясняться и тем, что Грингмут именно в первой половине 1903 г. активно участвует в закулисных играх с целью смещения митр. Антония (Вадковского), покровителя и Собраний как таковых, и епископа Сергия (Страгородского) как их председателя.

После «устного» запрещения Собраний Победоносцевым 5 апреля 1903 г. Грингмут идет в дальнейшее наступление и публикует в «Московских ведомостях» за своим обычным редакционным псевдонимом Spectator статью «Москва или Петербург?»²², в которой он окончательно берет на себя миссию вождя «истинно патриотической, православной» партии и, связав «искусительное христианство» Собраний с духом петербургского периода русской истории, ратует за то, «чтобы и сердцем, и головой России стала по стародавнему Москва».

16 апреля со страниц «Нового времени» в полемику с Грингмутом вступает В.В. Розанов²³. Тон его развернутой реплики весьма примечателен. С одной стороны, очевидно, что писатель лично очень раздражен своим оппонентом. Розанов пытается защищаться, обратив против редактора московской газеты его же аргументы: «Нет здесь сердца русского <подтекст этой фразы вполне прозрачен: немецкое происхождение вчерашнего лютеранина Грингмута — прим. В.П.>... Можно ли сказать, что в приведенных (бездарных) словах о Петербурге сказан голос Москвы?.. В этих словах <...> сказан ренегат Белокаменной, не чувствующий ее “сорока сороков”». Но с другой стороны, основной пафос статьи — это пафос оправдания «во что бы то ни стало». «Хитрый нараспашку» (как говорил о нем А. Белый), Розанов пытается отвести от себя и своих присных обвинения, слегка притупив острые углы собственных былых построений, которые он щедро разворачивал перед аудиторией Собраний. В итоге выходит, что их участники, поднимая вопросы о христианской общественности, лишь стремились продолжить «государственное творчество Сергия Радонежского, святителей Алексея, Ионны и Петра», кроме того, они лишь радели об «увеличении обрядовой стороны религии», «не касались и не отрицали ни одного из существующих догматов», а под словом «оргазм», оказывается, подразумевали никак не дионисийскую экстастику, а лишь «пиво новое», упоминаемое в чинопоследовании Пасхальной заутрени.

Слова Розанова о том, что неприятие Грингмутом духа Собраний означает одновременно «нечувствование религиозного значения пребывания Царя около святынь своих предков», т. е. в Москве (в 1903 г. императорская семья страстную седмицу, Пасху и светлую седмицу провела именно здесь), думается, свидетельствуют о том, что эта статья писателя отнюдь не укладывается в рамки нейтральной полемики. Перед нами попытка ценой легкого лукавства и публичной демонстрации подобострастия спасти Собрания, окриком на доносчика и самооправданием перед «начальствующими» добиться возобновления открытых

диспутов. Ведь запрет пока не был оформлен официальным документом и ограничивался личным распоряжением обер-прокурора.

Косвенным подтверждением правоты подобной интерпретации, вероятно, может служить и отклик уже на статью самого Розанова со стороны одного из его соратников по «Новому пути» — П.П. Перцова. Этот отклик, на первый взгляд, кажется странным. В апрельском номере журнала Перцов помещает маленькую заметку, в которой отмежевывается от трактовки все того же основополагающего для идеологии круга интеллигентов-богоискателей понятия «новый путь», которую дает в своей статье Розанов²⁴. Перцов призывает читателей обратиться к своему редакторскому предисловию в 1-м номере «Нового пути», в котором он-де определяет смысл названия журнала иначе. Однако если читатель действительно откроет это предисловие и сравнит два текста, то придет в недоумение, поскольку здесь дается ровно та же интерпретация «новизны пути», что и у Розанова: в трактовке обоих литераторов этот путь нов по отношению не к древней духовной и церковной традиции, а к материалистическому наследию предшествующих поколений русской интеллигенции с ее механистическим пониманием гражданских идеалов, социализмом и позитивизмом. Вероятно, за этой странной поправкой Перцова прежде всего стояло желание отмежеваться от самой сути розановского выступления, которое могло показаться членом редакции «Нового пути» откровенно заискивающим, конформистским, а потому недостойным, недопустимым. Главное же — бесполезным. Вряд ли Мережковский, Гиппиус или Перцов всерьез надеялись на возобновление Собраний.

Если это предположение верно, то остается лишь признать, что правота оказалась не на стороне Розанова. Религиозно-философские Собрания были закрыты навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Последние новости, 1931, 4 декабря. С. 3.

² Миссионерское обозрение, 1901, № 12. С. 327.

³ Перцов П.П. Воспоминания о В.В. Розанове // Новый мир, 1998, № 10. С. 154.

⁴ Новый путь, 1903, № 3, С. 232. Первая публикация проповеди: «Миссионерское обозрение», 1903, № 2, С. 89–92.

⁵ Новое время, 1903, 23 марта, № 9716. С. 2–3.

⁶ Там же.

⁷ Заявление (ответ на статью М. Меньшикова «Титаны и пигмеи») // Новый путь, 1903, № 4. С. 168–169.

⁸ Новый путь, 1903, № 4. С. 178.

⁹ Письмо от 25.VIII.1908. ОР РГБ. Ф. 249. Картон 3872. Л. 36 об.

¹⁰ В критике несколько раз повторялось ошибочное суждение о том, что Меньшиков раскрыл в «Новом времени» истинное имя «прот. А.Ус-ского». Последний пример

такого рода встречается в комментариях В.Г. Сукача к уже упомянутой публикации воспоминаний П.П. Перцова о В.В. Розанове в «Новом мире» (Указ. соч. С. 161).

¹¹ Меньшиков М. Среди декадентов // Новое время, 1903, 16 марта, № 9709, С. 3.

¹² Первая книжка журнала была помечена январем 1903 года.

¹³ Т.Романский. В недоумении. Из духовных журналов // Новый путь, 1903, № 2. С. 239–240.

¹⁴ Гиппиус З. Живые лица. М., 1994. С. 265.

¹⁵ ИРЛИ, Ф. 185, Оп. 1, Ед. хр. 1157.

¹⁶ Московские церковные ведомости, № 12. С. 3.

¹⁷ Богословский вестник, 1903, № 1. С. 310.

¹⁸ Заметим, что, в свою очередь, этот труд Светлова, очевидно, по прошествии десятилетий существенно повлиял на экклезиологию и богословие Царства протопресвитера Александра Шмемана.

¹⁹ Московские ведомости, 1903, №№ 52, 59, 66, 73, 80–83, 87, 94.

²⁰ «Грозит ли нам бесцерковное христианство?» // Московские ведомости, 1903, № 93, 4 апр. С. 2. Статья не подписана, однако все без исключения редакционные материалы такого рода в «Московских ведомостях» писались самим В.А. Грингмутом.

²¹ Владимир Андреевич Грингмут. Очерк его жизни и деятельности. М., 1913. С. 25–26.

²² Московские ведомости, 1903, № 100, 16 апр. С. 2.

²³ Розанов В.В. О высших интересах знания и речи // Новое время, 1903, 16 апр., № 9738. С. 2.

²⁴ Перцов П.П. Необходимая поправка // Новый путь, 1903, № 4. С. 208.

Лена Силард
(Сассари, Италия — Будапешт, Венгрия)

НЕСКОЛЬКО ПРИМЕЧАНИЙ К КУЛЬТУРОЛОГИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Известно, что Андрей Белый считал собственную книгу «Символизм», несмотря на ее объем, своего рода синопсисом, или же, согласно его заметке об «Эмблематике смысла», всего лишь «краткими „prolegomen“ами к будущей систематике разных исканий»¹; судя по многочисленным оговоркам и примечаниям, сделанным позднее, он предполагал со временем сформулировать их в развернутом изложении. К сожалению, по общеизвестным причинам, надежды эти могли реализоваться лишь частично, однако многие идеи Андрея Белого касательно общих проблем искусства, как и теории слова, отчасти — симвонологии, тем более — штудии в области ритма, предложенные во второй и третьей частях его исходного труда, нашли отклик, а затем и углубленное развитие в разнообразных по направлениям литературоведческих работах следующих десятилетий. Как ни странно, наименее замеченными, на мой взгляд, остаются до сих пор идеи, предложенные в статье «Проблема культуры», несмотря на то что именно ею открывается сборник основных теоретических работ Андрея Белого и уже в ней сформулированы опорные положения его концепции культуры².

Какие аспекты культурологии Андрея Белого, на редкость много-составной с точки зрения затрагиваемых ею проблем, представляются наиболее актуальными при характеристике явлений культуры конца XX — начала XXI века?³

Прежде всего, полагаю, необыкновенно важно, что — в отличие от абсолютного большинства доминирующих и поныне определенных культуры, пусть даже различных с точки зрения объекта исследования (будь то социальная, материальная, культурная или символическая антропология, или же «просто» этнография, этнология, семиотика и т.д.), но сходных в эксплицитной или подспудной характеристике культуры как «совокупности *достижений* общества в его материальном и духовном развитии»,⁴ — Андрей Белый переносит акцент на понимание культуры прежде всего как *деятельности*: «культура определима как деятельность сохранения и роста жизнен-

ных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности»⁵.

Что различие это между актом творчества и продуктом творчества, между *forma formans* и *forma formata* для Андрея Белого принципиально важно, подтверждается его работами следующих лет, где он неустанно будет повторять: «Должны понять: предмет культуры — не инвентарь, не ставшая форма, а некий процесс формообразования»⁶.

«То, что мы называли культурой в XIX веке, не имело никакого отношения к культуре, это было рассмотренье *продуктов* человеческого создання (форм быта, мысли, изделий) сквозь призму одной из этих форм, где культурное целое представлялось всегда в однобокой проекции. *Культура не в ставшем, а в становлении, не в форме, а в творческом процессе образования многообразных форм*»⁷.

Сказанному так вторят многочисленные иронические пассажи типа: «В сущности говоря, философия культуры нашего времени <...> сводится к очень почетной деятельности — к каталогизации сферы человеческой деятельности и планомерному описанию всего инвентаря человеческого творчества, человеческого производства, где и мышление и деревянный петушок вырезанный, — все рассмотрено с точки зрения изделий рабочего или изделия и понятия человеческого, — и резной петушок, и машина. Таким образом, современная философия культуры есть инвентарь и планомерное перечисление в известной системе всех этих изделий человеческих <...> Разумеется, такая культура, такой инвентарь, такой музей превращали человеческую сознательную жизнь в каталог, в музей»⁸ <...> Здесь под культурой разумеется не самое человеческое творчество, не самая динамика жизни, не самый целостный пафос устремления, а <...> классификация знаний <...> дать точную классификацию — уже науку образовать, как объяснят нам современные философы»⁹.

Итак, «музейно-статическому» пониманию культуры Андрей Белый противопоставляет понимание культуры как динамики жизни, которая с ходом времени все более и более активно дает о себе знать:

«В нынешней динамической эре господствует ритм, или такт: надо вслушиваться; и чему можно было вчера научиться, нельзя научиться сегодня; нельзя, — *потому что бессмысленно*; подлинные ведь учебники, педагогический весь материал дан не в книгах, — в обстановке всех обстоятельств момента культуры; и он зависит от самой возможности одному передать — дар духа, который не в каждом дан, от дара внять, от стечения символов жизни, от кармы, от стиля закатов, от, может быть, метеорологии...»¹⁰

Однако, связывая в такой степени понятие культуры с проявлением динамики жизни, Андрей Белый четко очерчивает его контуры

через противоположения понятиям органической жизни, с одной стороны, и знания — с другой: «Культура есть не всякая жизнь человека, не выявление всякой жизни, а только жизни сознательной, ибо жизнь вообще есть природная жизнь, есть биологическая жизнь. Культура противопоставляется природе как известное жизненное творчество, оформленное, сформированное сознанием, т.е. каким-то органическим центром, который связует отдельные знания в нечто целостное. Таким образом <...> с понятием культуры выявляется нечто, что не может измериться в отдельном знании. Здесь и философия, и история, и бытовое творчество рассматриваются на фоне того целого, того связующего, что неразлагаемо своими отдельными частями. И этим связующим является именно та жизнь, которую мы можем назвать жизнью человеческого сознания»¹¹.

В «Проблеме культуры» основой «жизни человеческого сознания» Андрей Белый, ссылаясь на Риккерта и Гефдингга (и чуть трансформируя их), называет «внутренне-переживаемый опыт», который манифестируется в «неразложимой целостности индивидуальных памятников культуры», в то время как «внутренне-переживаемый опыт человечества отливается в религиозной и художественной символике: первое есть отпечаток личного творчества, второе — индивидуально-расового»¹².

В статье «Философия культуры», т. е. более чем 10 лет спустя, Андрей Белый продолжает ту же мысль, формулируя ее в расчете уже на менее подготовленного слушателя последовавших лет, но все-таки еще не забывшего библейский стиль:

«Все шествие человечества действительно уподобляемо творческому процессу <...> Например, когда я творю известное художественное произведение, когда я отображаю в мраморе какой-то душевный процесс, который во мне происходит, я опознаю этот душевный процесс, когда я *по образу и подобию его* строю известную видимую форму»¹³.

Из предложенного таким образом понимания культуры, столь акцентирующего творческую деятельность, вытекает множество важных следствий.

Прежде всего: формулировка Андрея Белого со всей очевидностью перемещает внимание на саму творческую деятельность индивидуума, которая оборачивается той или иной формой «неразложимо-цельной» манифестации его личного внутренне-переживаемого опыта, т. е. начало культуры, согласно Андрею Белому, «коренится в росте индивидуальности» (ПК, стр. 5)¹⁴. Однако продолжение ее — в «индивидуальном росте суммы личностей» (там же), «продукты культуры — многообразие религиозных, эстетических, познавательных и этических форм, связующее начало этих форм — творческая

деятельность отдельных личностей, образующих расу»¹⁵; «именно в творчестве, а не в продуктах его, как то науке, философии, создаются практические ценности бытия»¹⁶. Этот фрагментарно представленный ход рассуждения со всей очевидностью акцентирует сам процесс творческой деятельности как основу связи индивидуума и его социума, выдвигая вместе с тем проблему телеологии культуры: «Последняя цель культуры — пересоздание человечества <...> культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические <...> самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность»⁷⁷. Как мне уже приходилось отмечать, теоретическая мысль пока что этого вывода не заметила, но он вполне ощутим в фундаментальных концепциях главных романов М. Булгакова и Б. Пастернака: к примеру, макроструктура «Доктора Живаго» своей глубоко продуманной простотой передает, как жизнь поэта («метафизического доктора», по слову Новалиса), рассказанная прозой романа, преобразуется в квинтэссенцию этой жизни — книгу стихов, которая являет собой ее смысл и ценность.

Разумеется, предложенное Андреем Белым определение культуры и ее задач — шире: 1) под творческой деятельностью в нем подразумевается, как не трудно заметить, любая «деятельность, понятая как творчество», хотя искусство являет собой творчество как такое; 2) это определение, сосредоточивая внимание на творческой деятельности индивидуума и социума, имплицитно противопоставляет сам акт творчески деятельной жизни социума установкам на классификацию (инвентаризацию) и потребление уже созданного; 3) наконец, формула «пересоздание человечества» указывает на известную символистскую концепцию жизнотворчества.

Касаясь проблемы со-деятельности (а в символистской терминологии — со-творчества) индивидуума и социума, Андрей Белый указывает на органичность триединства: «процесс творения» — «продукт» — «реципиент», уподобляя это триединство связи в электрической цепи и перемещая внимание на реципиента: ведь его следует пробудить к со-творчеству, ему «передать дар духа, который не каждому дан».

Из этого акцента на энергетической связи внутри социума, создаваемой и поддерживаемой деятельностью культуры, вытекает принципиально новое отношение к проблеме ценности, оценивания и нормы, которое много позднее будет развернуто в замечательной работе Мукаржовского. Не имея возможности остановиться на этом аспекте проблем подробнее¹⁸, сошлюсь лишь на опорные положения, сформулированные Андреем Белым в других статьях. Так, в «Эмблематике смысла» на риторический вопрос «Где ценность?» следует ак-

центрированный ответ: «Она не в субъекте и она не в объекте, она в жизненном творчестве <...> деятельность, понятая как творчество, в мире данном воздвигает лестницу действительностей, и по этой лестнице мы идем, каждая новая ступень есть символизация ценности»¹⁹.

Это восхождение по «лестнице действительностей», К. Юнгом проинтерпретированное как процесс интеграции личности, в концепции Андрея Белого символизирует множество смыслов, включая как личностное движение от «я» к духовному, «внутреннему Я или над-Я», так и историю «крепнущего человеческого самосознания, которое автономно и свободно»²⁰ манифестируется в «проявлениях (продуктах) культуры, проявления же культуры весьма разнородны: <...> арабский пояс, сделанный рукой подгунисской сельчанки, чеканное стихотворение Моргенштерна, книга Ницше «Происхождение трагедии», способ вести разговор, бессловесный жест глаз, — все эти разнородные проявления жизни определяем мы то как культурные, то как антикультурные <...> Помню свое впечатление от арабов-сельчан: удивительно культурные люди; и помню — француза (как кажется, профессора), обитавшего неподалеку от арабской деревни: удивительно некультурный человек»²¹. Эти разнообразные проявления или продукты культуры, не сводимые к понятию прогресса, говорят о ее жизни и только косвенно свидетельствуют о ценности: «Ценностью же только и может быть энергия творчества»²².

Формулируя понятие ценности таким образом, Андрей Белый разом отвергает и ренессансную концепцию творчества, ценностно акцентировавшую процесс созидания творений мастером, и те разнообразные концепции ценности, которые, хотя и по-разному, но непременно искали ценности в самом творении, определяя его как эстетический объект, артефакт и т. п.

С такой трансформацией представления о ценности непосредственно связана у Андрея Белого и трансформация/транслокация категории нормы. «Норма — постфактум», утверждает Андрей Белый, подчеркивая, что ни общество, ни художник, ни тем более государство не могут претендовать на предписание нормы: поскольку творческая деятельность — самоцель, постольку она «не поддается нормированию», «наоборот, индивидуальные и индивидуально-коллективные ценности породят многие нормы»²³. Проблема нормы и нормирования имплицитно перемещает внимание на проблему «стандартизации» энергий культуры.

С точки зрения рассматриваемого здесь сюжета особенно важно вытекающее отсюда различие между культурой как живым (органическим) процессом взаимодействия между ее составляющими и цивилизацией, ориентированной на стандартизируемое использование продуктов

соответственно нормам, устанавливаемым определенными слоями общества. Переход от нормы к нормативности, а затем и к нормативизации — таков процесс затвердевания творческой энергии социума. Показательно, что в статье «Проблема культуры» Андрей Белый категории цивилизации не касается, а рассматривая явление цивилизации в работе «Душа самосознающая», не находит нужным пояснить это понятие, хотя, в отличие от русского языка, многие европейские языки не справляются с необходимым различением понятий культуры и цивилизации или используют их как синонимы, примером чему могут служить даже знаменитые работы Э. Тайлора²⁴. Андрей Белый, комментируя соотношение культуры с цивилизацией в полемике как с Освальдом Шпенглером, так и с «прогрессистами», всегда указывает на основу различия между этими понятиями: «Цивилизация не знает индивидуального, ее стихия — всеобщее, элементарное, основное, понятийное <...> формы цивилизации, т. е. грамотность вообще, просвещение вообще (обывателя), гуманность вообще, а не грамотность Леонардо, гуманность Эразма и просвещенность у Гете <...> цивилизация... вместо целого культурных индивидуумов <...> устанавливает <...> лишь общее всем <...> Но <...> распадение культуры в цивилизацию знаменует не гибель культуры, а кризис ее, т. е. переходный период от данной группы культуры к более широкой; поскольку культура в сознании, постольку же кризис культуры всегда знаменует: расширение сферы сознания»²⁵.

То, что проблема соотношения между культурой, цивилизацией и цивилизаторством действительно занимала Андрея Белого, сказывается вполне отчетливо в его «Путевых заметках», написанных в основном во время его путешествия в 1911 г., когда он, вместе с Асей Тургеневой, словно бы движимый стремлением проверить в «полевых работах» концепцию, сформулированную годом раньше, устремился сначала на юг Италии, в Сицилию, а потом в Тунис и Египет, минуя Флоренцию, Рим и другие стократно воспетые центры культуры, не сказав о них ни слова (лишь мельком о Венеции и иронически — о Неаполе), к справедливому возмущению Чезаре де Микелеса, который написал об этом «бескультурье» Андрея Белого специальную статью²⁶. Однако, «в оправдание» бедного автора «Путевых заметок» может быть сказано немало. Есть прагматическая мотивировка поездки/бегства Андрея Белого на юг Средиземноморья, в Сицилию, а затем и в Тунисию, на что обратил внимание Н. Котрелев²⁷. Есть мотивировка эзотерическая, в тексте глубоко запрятанная и требующая специального освещения²⁸. И есть, наконец, культурологическая, которая становится чуть ли не очевидной после прочтения вступительных статей книги «Символизм»: недаром одна из подглавок «Путевых заметок» тоже носит название «Проблемы культуры», а множество пассажей посвящено воп-

росу о культуре, цивилизации и цивилизаторстве. Сопоставляя самые различные проявления культур, наблюдаемых с дотошностью этнографа анучинской выучки, Андрей Белый, в сущности, построил и сопоставил четыре модели: Сицилия, Тунисия, Египет и 22 Франции.

Сицилия предстала перед автором «Путевых заметок» прежде всего как проблема культурных напластований, для описания которых он предпочел красноречивые для любого русского музыкальные, но и визуальные аналогии:

«Вся Сицилия есть роскошный орнамент востока, вплетенный в Италию как-то, признаться, случайно; три ноты звучат: ренессанс итальянский звучит высотой симфонической музыки; но арабская орнаментика, соединяясь с Италией здесь, вносит в гамму симфонии крикливую инструментовку à la Бородин; Византия же влетает иконами звуки церковных восточных канонов, не свойственных католичеству. А слияние нот — стиль Палермо — есть стиль *неслиянностей*: образует он тряскую скачку по разным тональностям... музыки Скрябина»²⁹.

«Мерялись силами здесь финикийцы с сикулами; карфагеняне боролись потом: сперва с греками; с Римом — после; пересекалась борьба двух гигантских империй — восточной и западной; и с арабами бились нормандцы; ломались здесь глыбы народов; и — перетерлись в камушки; камушки складывались в мозаический тип сицилийца; из разноцветных мозаик он сложен; недаром мозаика, какой в мире нет, здесь сложилась именно <...> Сицилиец — все это: он — упавший «а р а б», для которого некогда «*настоящий араб*» сочинял свою логику; он же мощный предтеча веков Ренессанса, подъявший огромное зарево мозаических зорь — до Джиотто, его, через несколько веков исказил Васнецов, бывший здесь, своим ликом Спасителя; ясно: «Спаситель» В.М. Васнецова есть жалкая копия монреальского лика Спасителя» (ПЗ, 85)

«Палермо есть узел двух нот: перекрестность путей; оно — Крест, образованный некогда севером, югом, востоком и западом; север здесь встретился с югом: арабы с норманнами; после же с немцами» (ПЗ, 112).

Но, восхищаясь шествием веков в культуре Сицилии, Андрей Белый иронизирует над Сицилией, которая силится походить на северную Европу (ПЗ, 66). Выразительно в этом отношении описание европейничанья Палермо: «Здесь — мужчины для вида напялили европейское платье: «араб» выпирает из них, «сарацин» в них таится; но силится котелком он прикрыть свое славное прошлое» (ПЗ, 63), или: «вот — море; вот — набережная: *стиль нуво* ее чванится, как палермец, напяливший смокинг: то Foro Umberto» (ПЗ, 81).

Однако «в бесстилице этой — суть стиля Палермо: и пальмы, и небо, и гуши цветов омягчают тот стиль, представляющий соединение

крайностей» (ПЗ, 67), тем не менее даже активная роль природы, столь важная для наблюдений и выводов Андрея Белого, не препятствует грустному заключению: «Палермо есть просто мозаика, покрытая грязью цивилизации последних столетий» (ПЗ, 91), но «песня мозаики — тайна Палермо» (ПЗ, 95).

Напротив, Монреаль представляется Андрею Белому воплощением простой аутентичности: «Иное здесь все (не палермское): климаты, мутности неба, строения, люди и нравы; не то — все не то; не ручное, а дикое; здесь сицилиец снимает свое европейское платье, как ветошь; и здесь облекается в ветошь, как в царское платье, приниженность странных манер, тщетно тщасьихся быть европейскими, смело становится гордостью дикой природы, которой Европа чужда» (ПЗ, с. 83).

Проблема аутентичности как ценности выдвигается на первый план при описании Туниса:

«Культура Тунисии теплится воспоминаньем о цельном законченном знании жизни, хотя бы дух времени перерос эту цельность; дух нашего времени, нами, Европой, еще не угадан; еще он в задании, в будущем <...> в страдании, в подвиге, в осознании исканий, в вершинах, — мы, может быть, выше араба, который еще сохранил безграничную цельность когда-то огромных путей; эта цельность течет в его жестах, в обычаях быта; но средний пошляк европеец, стоящий на уровне всех современных заданий начала XX века, конечно, есть только жалкий паяц по сравнению с сельским арабом; что в нем разрешится в далеком будущем быть может в гармонию, — ныне, в начале XX века, живет как уродство; в середине XX века, наверно, от XX века <...> ничто не останется: будут развалины, будут раздавлины; в людях, развалинах, мысли, подобные нашим, раздавлены будут; когда-то, быть может, сознание трагедии наших путей нас возвысит; пока мы довольны собой, мы — уроды, «фантомы»; особенно ярко уродство раздвоенных наших исканий на фоне старинных заданий, осевших прекрасною цельностью быта, хотя бы ограниченного» (ПЗ, 219–220).

Именно здесь наблюдает и акцентирует Андрей Белый непреходящую ценность единства природы и культуры:

«Посмотрите: верблюд протянул рыжеватую шею; и смотрит змеєю овечья, надменная морда; любуюсь верблюдом; культура его довершила: коричневорыжий чепрак из верблюжьего волоса конусом мягко покрыл его горб; и он кажется продолженьем верблюда, как... ракушка; смотришь и — видишь, что не верблюд, длинноногая черепаха какая-то; быт разукрасил верблюда фантазией; сказочен он: эта сказочность, соединенная с пользой (чепрак укрывает верблюда), черта всей культуры арабов; она — прикладное искусство; искусство прожить свою жизнь» (ПЗ, 260). «Из пестротканых узоров, причудливых перепле-

тов, где камень, цветок, мысль, животное, человек, — только вкраплены арабески, из этих узоров мне строилась мысль о культуре, которую я впервые здесь понял: в ее становлении» (ПЗ, 254)³⁰.

Культура виделась Андрею Белому как деятельная и непрерывная цепь связи времен: «Я мысленно путешествовал в недра Африки, в глубь столетий, слагавших ее современную жизнь»; «брызги разбитой культуры на северо-западе Африки, точно осколки стекла, здесь и там, через зелень позднейшей пробившейся жизни блистают отчетливо»³¹.

Иронизируя над писаньями современных «популяризаторов без глубин изучения», создавших «араба», которого нет» (ПЗ, 307)³², Андрей Белый утверждает необходимость видеть и различать множественность народов, хранителей памяти о множестве культур, сконцентрированных на этой сравнительно небольшой территории: играя языком комбинаторики, он называет арабов, берберов, берберизированных арабов, арабизированных берберов, туарегов, евреев и многие другие народы и племена³³.

С особой симпатией рисует Андрей Белый берберов и туарегов. Берберов он считает древнейшим населением северной Африки: «сам Карфаген — эпизод из жизни берберов» (ПЗ, 207). А туарегов Андрей Белый со всей очевидностью романтизирует, преподнося их в качестве «уединенных» смельчаков пустыни: «Сахара есть мать туарегу; забыл свое прошлое он; возводя себя к имени «Имохар», происходящему от туарегского корня, воспринятого в значенье «*быть вольным*». И туарег любит волю» (ПЗ, 203).

Выразительную аналогию находит Андрей Белый для туарега, который «вместе с песком под Тунисом бесшумно возник — не как *тать* из пустыни: как *сторож* французских усадеб, напоминая *татарина-дворника* замоскворецких домов, нанимаемого ради честности (на *татарина* можно вполне положиться); на туарега вполне полагается буржуа из Марсея, приехавший под Тунис разводиться огороды... (*туарег* — верный сторож); и пред ним же в пустыне, за линией аванпостов, дрожит буржуа: *там он — тать*» (ПЗ, 200).

Отмечает Андрей Белый и то, что — в отличие от французов, которые в Африку «нагрянули», — итальянцы в Тунис «просочились давно незаметно» (ПЗ, 197), они разрозненны (здесь — калабриец, там — сицилиец) и «безвлианны; и проживая бок-о-бок с арабами, они *обарабилась*, перенимая обычаи, нравы по линии позднего арабского декаданса и оставаясь чуждыми контурам раннего ренессанса, которые явно видны еще в благородной, простой берберийской крови, наложившей когда-то печать на Сицилию» (ПЗ, 197).

Итак, Тунис покорил Андрея Белого именно как некое единое природно-культурное целое. И, кажется, этим обусловлено то после-

довательное противопоставление, которое Андрей Белый проводит между Тунисом и Каиром XX века, противопоставление, реализуемое как на уровне символическом, так и на уровнях историко-этнографических описаний:

«Весь Тунис распадается надвое: на половине арабов белеет XII в. и парижится веком XX квартал европейцев. Каир — половинчат: «коробка» смешалась с арабской постройкой; и помесь Сицилии мягче каирской; безвкусие капиталиста вступает в гражданские браки с безвкусием анатолийских пашей, или — египетских выскочек. Пыжится камнями научной пошлятины зданий Каир; он смешон и ужасен своей тривиальностью. Даже в подробности разнится стиль городов: скрыгилась тунисская феска — чечья, повисая огромною кистью; крысиным обрезанным хвостиком пляшет обрезанный константинопольский конус: каирская феска» (АД, 392).

«Карфагенская мелочь вещей изошренней египетской» (АД, с. 362).

Последние детали особенно красноречиво говорят о том, что абсолютное предпочтение Туниса и Тунисии обусловлено сохраняемой там памятью о цельности созидательной жизни и отсутствием смешений, порождающих бесстильность, столь поражающую в современном (для Андрея Белого) желтом Каире. В Тунисе же желт, как грязь, по слову Андрея Белого, лишь европейский квартал, который имитирует Париж и ироническим описанием которого Андрей Белый предвосхищает строки своего романа «Петербург», повествующие о Невском проспекте (ПЗ, 175–176)³⁴.

Уже здесь сказывается доминирующее в «Путевых заметках» противопоставление культуры и цивилизаторства — как искусственного и насильственного перенесения критериев и норм одной культуры в другую.

Акцентировано оно в описании Французской Африки, которую Андрей Белый представил как «22 Франции», поскольку, по его подсчетам, соотношение метрополии и ее африканских колоний составляло 1/22:

«Вы не знаете Франции <играет Андрей Белый стилем Гоголя — Л.С.>: европейская Франция — малый кусочек, отросток гигантского тела, лежащего в Африке» (АД, 366–367).

«За последние годы в умах эксплуататоров созревает проект: грандиознейшей транс-сахарийской дороги <...> кроме явных коммерческих целей та линия — стратегический козырь в руках у французов: лишь в несколько дней смогут в будущем перебросить они ряд стрелковых полков формируемых армий; скрепить Сенегали и Нигерию с Фецом, Тунисом, Алжиром им важно; в Тунисии, в Феце, в Алжире арабы не любят французов; «францификация» берберов подвигается медленно <...> «францификация» нигерийцев идет полным ходом: царька негритянско-

го племени посылают во французские школы, откуда выходит царек — “citoyen”, распеваящий марсельезу; но остается царьком для своих соплеменников; эти царьки суть чиновники Франции; через них управляют французы пространством тропической Африки...» (ПЗ, 196–197)

Завершается это наблюдение пророчеством:

«Не Судан ли наш будущий суд, суд над Францией болтунов, буржуа, адвокатов, банкиров...» (АД, 370)

Необходимо, однако, подчеркнуть, что — иронизируя по поводу «францификации» — Андрей Белый с признанием говорит о просветительских начинаниях французов, которые «бесспорно заслуживают всевозможных похвал; так — культура дорог, огородов, садов, орошения, школ симпатична; заслуживает уваженья облегчение налогов беднейшему населению; пышная зелень ужаснейших вилл хо-роша. И хорош — Бельведер» (ПЗ, 221).

Наконец, имеет смысл напомнить и о том, как Андрей Белый смотрел на перспективы восприятия его культурологии, представленной через конкретные результаты «полевых работ» в Африке, его братьями по «Мусагету», занятыми построением теории культуры; в «Путевых заметках» Андрей Белый их называет «московскими пиджачниками» и представителями «пупной» Москвы, видя в них носителей высокомерного подражательства пошло понимаемому европеизму: «Европа — ходячее мнение» (ПЗ, С.244).

«Африка, — думал я, — сунься-ка с Африкой в “пупной” Москве: убежишь — засмеют, или хуже: ответят молчаньем презрения, давши понять, что ты — пал, что из «пупности» выключен ты, всем известно, что маятник высших запросов колеблется между вопросом о том, в каком смысле старинные оргии фавнов причастны реальностям литургической жизни хлыстов и вопросом о том, в каком смысле невнятные смыслы Никиты осмыслили смыслы профессора Ласка» (ПЗ, 295).

«Я буду рассказывать М. <Метнеру? — Л.С.> о моих впечатлениях; он не захочет сквозь слово расслышать тот мир, о котором не знает он; знаю: в словах об арабах увидит — симптом, что романтики, мол, увлекались восточной экзотикой; классики — нет; стало быть: описание арабского быта и интерес к жизни этой — *антигетизм*. Трудно жить, когда вместо людей окружают ходячие мненья. “Заметки” мои об арабах? Об Африке? Но кому это нужно? Невольно мне помнится выпретенный стиль заседаний Редакции, где присутствуют мистики, логики, теософы, поэты, эстеты, эстетика (все — соль земли!) для решенья вопроса о том, победил ли на только что бывшем собранье «схоластик» схоластика, написавшего только что где-нибудь в Марбурге по вопросу о том, есть ли «форма-формы» — форма «формы-формы» или был он разбит подголоском доцента, которого

учит «опыту» подголосок монаха «Зосимовой пустыни»; вот заостренные культуры столетий в Москве, где соль жизни Европы; собрание избранных есть соль Москвы, а собрание Редакции — соль этой соли или «пуп» европейской культуры; вопросы, которыми мы занимались доселе в Москве, были “*путного*” свойства» (ПЗ, с. 294),

Очевидно, что образы-анalogии, использованные для этих гротесков, включают также иронические намеки на «теоретические» установки культурологий и будущего «Пути», и уже существующего «Логоса». Однако и «практическое» увлечение «ориентализмом» неприемлемо для Андрея Белого:

«Мне помнится: Верещагин в картине “Ворота в Дели” дал пышнейшую иллюстрацию к лейтмотиву дверных начертаний Тунисии; упрощенная форма “Ворот” есть обычная мавританская дверь; на Воздвиженке (в Москве, в доме Морозова — *примечание Андрея Белого*) дверь та нелепость, гротеск, искаженье; в селе и во дворце современной Тунисии дверь та жива» (ПЗ, 223)³⁵.

Итак, не копирование, не подражание, но сопоставление, к возможностям которого Андрей Белый обращается в концовке «Африканского дневника», в главах «Последние впечатления» и «Эпилог», написанных в Боголюбах в 1913-м и в Москве в 1919-м:

«...Египет во мне бурно взрыл сокровенные мысли души, пребывавшие за порогом сознания в России и обусловившие наш исход из Москвы; мне в Египте открылся Египет второй: моя жизнь до Египта...

По возвращении в Россию увидел в тогдашней России сплошной “Петербург”. Аполлон Аполлонович, мумия, встретил меня в Петербурге: ответственный пост, занимаемый им, и стремление к геометрии, и возводимый им крепкий кубизм, просочившийся в мелочи повседневности, показал мне воочию: из музеев египетской древности мумии вышли, <...> “Египет” не умер; и мы, как белые рабы, занимаемся вместо жизни тесанием гробницы XX века; я понял, что нужно искать “новой жизни” и “новой земли”» (АД, 452).

Этапы поиска этого пути сконцентрированы в 4-х частях двух страниц эпилога романа «Петербург».

Наконец, требует внимания еще один аспект культурологии Андрея Белого, для определения которого просится формулировка, обыгрывающая зачин «Петербурга»: «Что есть философ культуры?».

Ответ Андрея Белого:

«<...>философ культуры в прошедшем столетии — это угрюмый педант, отвлеченный от жизни культуры, которая — в многообразии проявлений, он ищет *единства* в культурах, или — он ищет *культурных единств*, не понимая, что само понятие о единстве — культурный продукт, предполагающий историю мысли, живую культуру ее <...>

на *множестве* не построишь теории культуры, с *единством* не прикоснешься к живейшей конкретности, здесь единое — тема культуры — дается в многообразии рядов: а, в, с, д и т. д. Но *единство во множестве* есть лишь абстракция понятия целого, культура есть целое... то целое, которое не отождествится в понятие о нем. Потому-то подлинными философами культуры бывали те люди, в которых существовало сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории, этнографии... Блок говорит: «*Эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор*». Это утверждение сделало бы из Блока подлинного философа культуры, если бы Блок захотел им стать» (ПЗ, 254–255).

Согласуясь с позицией Блока, культурология Андрея Белого вместе с тем выдвигает на первый план, как мы видели, «внутренне переживаемый опыт», который становится основой духовного становления личности и социума в процессе их творческой деятельности: «культура <...> есть и первично-данное, и конечно-достигаемое; ибо она — целое <...> Целое и смысла и стиля — моя человеческая культура: культура человека во мне, которою соединен я с культурой всех возможных сознаний (подобных и не подобных сознанию моему)» (ПЗ, 33), «во внутренних законах роста моего индивидуального “я” я постигаю ритм возможного строения надындивидуальной, наднародной мировой культуры и я могу рассматривать так все культурные периоды истории» (ПЗ, 513).

Пусть эти тезисы станут предметом специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый Символизм. М., 1910.

Андрей Белый Путевые заметки. Т. 1, М. — Берлин, 1922.

Андрей Белый Африканский дневник // Российский архив. Вып. I. М., 1991.

Андрей Белый Символизм как миропонимание. М., 1994.

Андрей Белый Душа самосознающая, М., 1999.

Assmann J., Hoelscher, T. (ed.) Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/Main, 1988.

Baur I. Die Geschichte des Wortes “Kultur” und seiner Zusammensetzung. München, 1952.

Bernard L.L. An Introduction to Sociology. New York, 1942.

Cavalli-Sforza L.I., Feldman M.W. Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach. Princeton, 1981.

Kluckhohn C. The Concept of Culture // Lerner, D., Lasswell, H.D. (ed.) The Policy Sciences. Stanford, 1951.

Бибихин В. Ортега-и-Гассет. Тема нашего времени // Самосознание культуры и искусства. М., 2000.

Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977.

Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1–3. М., 2002.

Келдыш В.А. (ред) Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов), в 2-х томах, М., 2000–2001.

Кребер А., Клакхон С. Культура. Критический анализ концепций и дефиниций. М., 1992.

Лотман Ю.М., Пятигорский А.М. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5. Тарту, 1971.

Микелис Ч. Де «Путешествие по Италии» Андрея Белого // Andrej Belyj. Pro et contra. Edizioni Unicopli. Milano, 1986.

Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // *Он же* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины, М., 2005.

Познер Р. Что такое культура? К семиотической экспликации основных понятий антропологии // «Критика и семиотика». Новосибирск, 2004, № 7.

Рихерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911.

Силард Л. Ценность как процесс. Андрей Белый и Мукаржовский // Studies in Slavic Literatures and Culture. In Honor of Z. Yurieff (ed. by Munir Sendich). Michigan, 1988, p. 331–339.

Силард Л. И снова — введение в проблематику Андрея Белого // Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari. 2000. P. 167–209.

Элиот Т.С. Заметки к определению культуры // Антология культурологической мысли. М., 1996.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый, 1999.* С. 440.

² Краткие заметки к культурологии Андрея Белого можно найти во вступительной статье Л.А.Сугай к: *Белый, 1994*, с. 11–12, а также в кн.: *Пискунов, 2005*, с. 42–59.

³ Предварительные соображения по этому вопросу были предложены мной в: *Силард, 1988*, *Л.Силард, 2000*, а также в: *Келдыш, 2001*, с. 184–189.

⁴ Ср.: *Кассирер, 2002*, *Bernard, 1942*, *Kluckhohn, 1951*.

⁵ *Белый, 1910.* С. 5.

⁶ *Белый, 1999.* С. 57.

⁷ *Белый А.* Публичная лекция, читанная в Доме искусств в Берлине 14 декабря 1921 г. // «Новая русская книга». 1, 1922. С.4. Курсив мой — Л.С.

⁸ Невольно, по аналогии, припоминаются иронические строки из «Учеников в Сассисе» Новалиса (разговор экспонатов в музее).

⁹ *Белый, 1999.* С. 500–501.

¹⁰ *Белый, 1999.* С. 448.

¹¹ *Белый, 1999.* С. 502.

¹² *Белый, 1910.* С. 3.

¹³ *Белый, 1999.* С. 501. Курсив мой — Л.С.

¹⁴ Ср.: «Культура, поэтому, возможна там, где наблюдается рост индивидуализма;

недаром указывает Виндельбанд, что культура Возрождения началась в индивидуализме». (Белый, 1999. С. 6)

¹⁵ Белый, 1910. С. 5–6. Полагаю, не лишне отметить, что не в «расистском» смысле использует Андрей Белый теперь уже слишком скомпрометированный термин.

¹⁶ Белый, 1910. С. 9.

¹⁷ Белый, 1910. С. 10.

¹⁸ Подробнее см. об этом в: Силард, 1988.

¹⁹ Белый, 1910. С. 27.

²⁰ Белый, 1999. С. 505.

²¹ Белый, 1999. С. 33–34.

²² Белый А. Театр и современная драма // Белый, 1910. С. 155.

²³ Белый, 1910. С. 6.

²⁴ Ср. определения культуры в: Познер, 2004. С. 21, 65.

²⁵ Белый, 1999. С. 40. Последние слова приведенной цитаты – возражение Шпенглеру, см. также с. 39–40.

²⁶ Де Микелис, 1986. А. Лавров обращает внимание также на то, что в начале XX в. «некоторые писатели уклонялись от знакомства с «хрестоматийной» Италией, с тем, чтобы осмотреть ее сравнительно малоизвестные уголки. Так поступил, в частности, Андрей Белый». (Итальянские заметки М.А. Волошина // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 1991. С. 229.

²⁷ Котрелев Н. «Африканский дневник» Андрея Белого. Злосчастная судьба счастливой книги // Белый – Российский архив, 1991. С. 327–329.

²⁸ Ср.: «свиток истин, развернутый в странах и душах людей – чертит знаки: почти эти знаки, для этого нужно уметь пробираться по кратерам жизни, уметь низвергаться в огонь, как низвергся туда Эмпедокл, соединившийся со стихиями мира» (Белый, 1922. С. 74)

²⁹ Белый, 1922. С. 78. Далее ссылки на это издание даются в тексте с аббревиатурой ПЗ и указанием страниц в скобках.

³⁰ Ср.: «Культура – само-со-знание, наложившее печати на все: на возренье, на биенье сердца, движенья руки, на бурнус, обвивающий руку, на творчество этой руки, на дома, на окошко, на металлическую решетку пузатых и маленьких окон» (ПЗ, 256); «пламенем черной культуры, прекрасной по-своему, озарено величавое прошлое нигерийских пространств» (ПЗ, 305).

³¹ Белый – Российский архив, 1991. С. 330, 362. Далее ссылки на это издание даются в тексте с аббревиатурой АД и указанием страниц в скобках.

³² Написано, согласно примечанию Андрея Белого, в Брюсселе, в 1912 г., после чтения популяризаторских книг и встреч, в частности, «с “милым” банкиром, который, может быть, нажил на бумагах бельгийского Конго (на негрской крови и на слоновых клыках)».

³³ См.: Барранка С. Тунис Андрея Белого (в печати).

³⁴ О том же квартале: «белейший, снежайший причудливый город», «огромный арабский Тунис оттеснен от воды наглым выскочкой». (ПЗ, 176–177)

³⁵ Ср. также с упомянутым выше замечанием о Васнецове.

Е.В. Глухова
(Москва)

«ЗАПИСКИ ЧУДАКА» АНДРЕЯ БЕЛОГО КАК ОПЫТ «ДУХОВНОЙ БИОГРАФИИ»

Биография и автобиография в творчестве русских символистов являлись объектом особенно пристального интереса со стороны создававших тексты собственной жизни по принципу текстов искусства¹: «Текст тем более оправдан, чем непосредственнее он следует “жизненному” первоисточнику, чем точнее продиктованы в него вариации жизненного мифа»². Вероятно, подобная установка в творчестве отдельных писателей — Андрея Белого (мемуарная трилогия «Начало века», повесть «Котик Летаев», роман «Записки чудака»), А.М. Ремизова («Послонец», «Пруд»), З.Н. Гиппиус («Дневники»), — приводит к доминанте, с одной стороны, автобиографического жанра (воспоминания и дневники), с другой — способствует — возникновению большой прозаической формы, в которой элементы собственно биографические и художественные достаточно сложно дифференцированы. В результате возникает очевидная проблема при попытке определить жанровые особенности текстов подобного рода. Можем ли мы говорить о том, что повесть «Котик Летаев» является биографической? Да, безусловно. Но одновременно мы сталкиваемся здесь с определенными чертами, свойственными собственно «художественному» тексту: наличие вымышленных персонажей, описание состояния растущего организма через мифологический мир индивидуального сознания, наконец, с особой архитектурой текста, ориентированной на развитие некоторых образных рядов, усложненных авторскими метафорическими конструкциями — это вводит читателя в поле языковой игры. Эти критерии позволяют нам обозначать жанровую особенность «Котика Летаева», «Крещеного китайца», и «Записок чудака» в рамках скорее «псевдобиографического» контекста и рассматривать с точки зрения логики развертывания прозаического повествования³.

Для перечисленных текстов наиболее приемлемой методологией исследования будет подход к литературной биографии, используемый в работах гартуской и ленинградской литературоведческих

школ⁴ — когда творчество автора рассматривается «в соотношении автобиографического мифа и эмпирического ряда жизненных событий»⁵. Три типа отношения к писательской биографии были выделены и сформулированы в работах Д.М. Магомедовой: 1) комментаторский подход к биографии — когда биография служит «ключом к творческой истории произведения»; 2) историко-культурный подход — биография в этом случае рассматривается как самостоятельная культурная ценность; 3) автобиографический миф — когда «предметом исследования становится биографическая легенда, создаваемая самим автором»⁶.

Действительно, очень часто мотивы или темы художественного текста невозможно свести исключительно к биографическим элементам, хотя это может быть явление весьма близкое авторскому житнетворчеству: например, в творчестве Александра Блока «автобиографический миф» вычленяется из целого ряда текстов, не имеющих, или не всегда имеющих биографический характер⁷. Реконструкция блоковского «автобиографического мифа» выявила в нем доминанту гностической мифологемы двойственности Софии Небесной/Софии-Ахамот. В каком-то смысле автобиографический миф Блока — это не только определенным образом организованная структура поэтического универсума, но и проекция этого мифа на биографические сюжеты, откуда возникает представление о как бы двойном бытии: с одной стороны — эмпирические события, жизненная канва; с другой — все события обычной жизни получают эзотерическое звучание, причем оба эти ряда в достаточной мере равноправны. Любопытным образом подобная же схема «двойных» биографических рядов проявляется в жизни и творчестве Белого — в этом случае мы будем говорить о том типе биографии, которая примыкает скорее к мировоззренческому комплексу — о «духовной» биографии.

Понятие «духовной» биографии по отношению к творческому и жизненному пути Андрея Белого не кажется сугубо искусственным. Автор сам свидетельствует: «В моей жизни есть две биографии: биография насморков, потребления пищи, сварения, прочих естественных отправлений; считать биографию эту моей — все равно, что считать биографией биографию этих вот брюк.

Есть другая: она беспричинно вторгается снами в бессонницу бдений, когда погружаясь я в сон, то сознание витает за гранью рассудка, давая лишь знать о себе очень странными знаками: снами и сказкой»⁸.

Именно «духовная» автобиография составляет основную тему его творчества на протяжении двух последних десятилетий жизни: сюда

относятся «Записки чудака» и «Путевые заметки», мемуарная трилогия «Начало века» и «Воспоминания о Блоке», а также не предназначавшиеся для публикации при жизни автора «автобиографические» письма к Иванову-Разумнику, «Материал к биографии (интимный)», «История становления самосознающей души», «Основы моего мировоззрения».

«Духовная» биография понималась Белым не только в плане целостного мировоззрения, которое «не есть только что (идеализм, реализм), но и как (гностический, или мистический, или логический идеализм и т.д.); и — для чего (для рассудка, для жизненной практики, для себя, для других и т.д.)»⁹. Вступив на путь антропософского ученичества, Белый следует штейнеровским рекомендациям к медитативным упражнениям, необходимой частью которых была практика воспоминания: события прошедшей жизни становятся чрезвычайно значимыми и выстраиваются в рамках автобиографического мифа.

В 1927 г. Белый пишет «Автобиографическое письмо» Иванову-Разумнику¹⁰, в котором осмысляет собственный жизненный и творческий путь согласно антропософскому представлению¹¹ о том, что биография каждого человека есть история эволюции его самосознания, «история самосознающей души»: «Ритм моей внутренней биографии внятен мне; и ясно, что этому ритму во многом соответствуют и “эпохи” написания того или этого: и в “сюжете” и в литературном “стиле”»¹². В книге Штейнера «Теософия» мы встречаем учение о духовной конституции человека и его связи с космическими ритмами Вселенной: человек сам по себе состоит не только из физического тела, но принадлежит к трем мирам: телесному, душевному и духовному. А поскольку Дух в человеке есть не что иное как часть божественного начала в существе физическом, то Дух этот, по всей видимости, имеет такую же биографию, как человек имеет свою биографию; разница лишь в том, что в обычном состоянии человек не помнит своей духовной биографии. Таким образом, «перевозрождение духовного человека есть процесс, не принадлежащий к области физических фактов, но происходящий всецело в духовной области»¹³.

Биографическую трилогию «Начало века» также можно прочитывать двояко: это — история жизни одного человека и его окружения, однако другое, «эзотерическое», прочтение текста открывает внимательному читателю историю духовной эволюции авторского «Я». В третьем томе воспоминаний «Между двух революций» мы встречаем распределение Андреем Белым его собственной биографии «по семилетиям»: «...и пять недель, проведенных в уединении,

стоят в памяти перевальной точкой, после которой линия жизни моей начинает медленно подниматься на протяжении целого семилетия»¹⁴. Своеобразным антропософским ключом к «эзотерическому шифру» биографической трилогии является письмо к Иванову-Разумнику: «... сторонник «семизма» в моей жизни, т. е. схемы семилетий; но иногда бываешь в затруднении, где подлинное семилетие.» Первое семилетие своего творчества Белый описывает как творчество под именем Андрея Белого («1895–1901 гг. — Боря Бугаев» — согласно антропософской терминологии — хаотическое, не осознавшее себя «Я»): «1901–1908 гг. — Андрей Белый»; затем — «1908 и т. д. — Леонид Ледяной» — этим именем писатель Борис Бугаев обозначал свое новое «Я», рождавшееся в «посвятительный» период жизни автора.

Псевдоним Бориса Николаевича Бугаева «Андрей Белый», как известно, имел «литературного двойника» — случай достаточно уникальный. Речь идет, естественно, не о принятии дополнительного, или нового псевдонима, что само по себе часто встречается в истории литературы, а, скорее, о своеобразном псевдо-псевдониме, которым является имя главного персонажа «Записок чудака»: Леонид Ледяной¹⁵. Вполне естественно, что в контексте духовной автобиографии, псевдоним *Андрей Белый*, как и *Леонид Ледяной* выступают как метафорическое именование тех ступеней духовности, которые пришлось одолевать Борису Бугаеву; первая ступень датировалась 1901–1902 гг., вторая началась в 1908 г. — «от 1909 до 1912; опять отчетливый отрезок: а) от Канта к исканию “мистерии” по-новому, как “пути жизни”: теософия, Минцлова, “Я” + “Ася” в проблеме пути<...>»¹⁶.

Понятно, что в действительности имя центрального персонажа «Записок чудака» не могло связываться читателем с автором романа; автобиографические записи Белого — результат поздней рефлексии, воспроизводящей тройное «Я»; появление псевдонима «Леонид Ледяной» в схемах 1927 г. свидетельствует о том, что состоялась ретроспективная подмена эмпирических событий — мифическими.

Следует обратить внимание на то, что отмеченный в схеме 1908 год не случаен — этот рубеж означал начало «посвятительного пути»: именно этот год связан, по мысли Белого, с разворачиванием нового витка самопознания, восхождения к своему высшему «Я». С 1908 г. возрождается вновь его интерес к теософии, причем чрезвычайно важную роль на данном этапе он отводит своему сближению с теософкой Анной Минцловой: «1908 год: С осени страшно интересуюсь вновь теософией, читаю статьи Безант, читаю Тео-

софский Вестник. <...> Начинаю посещать лекции Эртеля в теософском кружке и принимаю горячее участие в прениях». — «1909 год: Усиленно читаю книги по мистике»¹⁷. Именно «узел» 1908–1909 гг. в письме к Иванову-Разумнику Белый описывает как «посвятительную пирамиду»¹⁸, вершиной которой была встреча с Минцловой.



Тот факт, что Белый, безусловно, осознавал цельность своего духовного пути, очевидно, вырисовывается из его собственных схем, описывающих по сути дела его личный «посвятительный опыт». Схемы эти, структурно и логически организованные, можно представить, по крайней мере, тремя геометрическими фигурами и понятиями: треугольник/ пирамида, спираль, принцип симметрии. Как жизненный, так и духовный путь представляется Белому не прямой, разделенной на семичастные отрезки, но скорее синкопическим рядом, представленным «треугольниками» лет; поэтому внутри каждого семилетия вычленяются внутренне важные узловые годы, по принципу: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. — «В схеме “семерок” 3 года значимей: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.» «Посвятительный треугольник» проецируется Белым на весь жизненный путь, рубежом которого можно считать 1913–1914 гг.: «<...> и если посвящение имеет свои “прообразы”, которые суть “посвятительные моменты”, “моментом моментов” всей жизни — странный период, обнимающий недели три, в другом странном периоде, обнимающем ряд месяцев». Согласно такой интерпретации, если до встречи со Штейнером духовный путь шел по пути «восхождения», то, перейдя «посвятительную» границу, и ощутив, что он «дал обет Штейнеру», Белый, не был до конца уверен в состоявшемся «посвящении», поэтому второй частью пути — «от Штейнера» — будет путь «нисхождения»; откуда — трагизм мироощущения и возвращение к темам начала века, своеобразная круговая замкнутость. Семантика круга, кругового движения восходит в творчестве Белого к ницшеанскому мотиву «вечного возвращения». Этот мотив, как и мотив «зеркальности» (принцип зеркальной симметрии), характерен для 3-ей симфонии «Возврат». Однако, в период автобиографического осмысления 1920-х эти мотивы проецируются Белым на собственную биографию.

С семантикой «круга» связана и фигура «спирали». И если первый «виток спирали», согласно биографическим схемам, приходится на 1901–1902 гг., то второй и последний — на 1913–1914 гг.

Симметрический принцип организации структуры автобиографии позволяет предположить, что темы и предпосылки «посвятельного» пути на рубеже веков для самого Белого выстраиваются в закономерно симметрический ряд по отношению к тому духовному импульсу, который он получил от Штейнера. «Эпоха зорь» 1901–1902 гг. для дружеского кружка аргонавтов проходила под знаком софиологии Вл. Соловьева: София и Христос как две ипостаси гностического мифа находят свое отражение в штейнеровской христософии¹⁹. Ретроспективно «аргонавтический» период биографии Белый воспринимал как предвестие посвятительных знаков будущего: «от Соловьева — к Штейнеру», литературно-эстетическое течение русского символизма в рамках такой схемы — праобраз эзотеризма антропософской школы. Через эти два семилетия (1902–1916) константой проходит переписка и дружба с Блоком²⁰. Несомненно, духовный путь Александра Блока выступит в качестве своеобразной меры истинности «посвятельного» пути — в ином варианте эти размышления отразились в структуре «Воспоминаний о Блоке».

В свою очередь, «антропософская эпоха» 1912–1916 гг., воспринимавшаяся Белым как «эзотерический путь», привела к падению «жизненного пути»: «Но в ней опрокидывается, стремительно падает мой жизненный путь (источник непонимания долгих лет: настоящая трагедия)» — очевидно, речь идет о том эмпиризме событий обыденной жизни, которому противопоставляется «внутренний путь» самоусовершенствования: «В периоде *внутренне-динамическом* она выявляется в росте моего пути жизни; в периоде *внешне-динамическом* она выявляется в росте и многообразии тем работ, в *посеве тем*, несовершенном, перепутанном, буйном, *полувыношенном*, это — эпоха какого-то второго становления». Конфликт между прежним «я» и нарождающимся духовным «Я» станет ключевым в мемуарно-авторефлексивных жизнеописаниях Бориса Бугаева 1916–1920-х гг.

Виктор Шкловский, справедливо отмечая принадлежность прозаического наследия Белого к антропософской традиции, склонен относить роман «Записки чудака» к типу «романа тайн», где обязательно присутствует параллелизм описания событийных рядов: с одной стороны, это метафорический/фантастический ряд, с другой — ряд фактический²¹. Действительно, нельзя не согласиться с тем, что в структуре романа «Записки чудака» воспроизведены об-

щие схемы, присущие по большей части детективному жанру: наличие загадки и нарочитое запутывание очевидных линий повествования, отсутствие хронологической последовательности излагаемых событий, метафорический и фактический фабульные ряды. Белый экспериментирует с романной структурой, его размышления о построении романа перемежаются с повествованием; логика развертывания сюжета прерывается авторскими размышлениями о структуре повести, строение глав мозаично, хронология сдвинута: «В нагромождении “негоднейших средств” и “лесов” вместо здания повести — новизна моей повести; я — писатель-стилист — появляюсь пред Вами сапожником стиля; и я, “столь умеющий” переживанья души облагать ритмом слов, предстаю перед Вами в безритмице этих клочков: то — клочки моей собственной жизни, которая взорвана»²²). Шкловский видел в таком смешении рядов повествования определенную неудачу авторского замысла, а именно невозможность построения собственно художественного текста, выполняющего идеологическую сверхзадачу — создать антропософское произведение. Вместе с тем, именно особенность сложной структурной организации текста позволяет говорить о том, что перед нами не просто роман, написанный «орнаментальной прозой», но роман, воспроизводящий процессы, происходящие внутри авторского сознания, что отразилось в сложнейшем переплетении временных рядов повествования; эти временные срезы равноправны: событие, происходившее много лет назад, синхронно тому, что происходит в настоящем, поскольку в пространственно-временном континууме текста эти события являются всего лишь отраженными сознанием главного героя.

Современные исследователи творчества Белого уже обращали внимание на необычность жанровой структуры «Записок чудака», которую можно, скорее, определить как структуру «дневника в форме повести»²³. Вместе с тем, «Записки чудака» — это, конечно же, не автобиографическая повесть. Сам жанр «записок», «дневника» подразумевает известную интимность в изображении событий как внутренней, так и внешней жизни. В этом смысле гораздо ближе к дневниковой форме написанный позднее «Материал к биографии (интимный), предназначенный для чтения только после смерти автора»²⁴, безусловно, это не «дневник», написанный одновременно с происходившими событиями, — описание биографического ряда имеет характер вторичной рефлексии²⁵.

«Материал к биографии» и «Записки чудака» имеют много общего в плане содержания. Это обусловлено использованием общего событийного контекста биографии автора 1912–1916 — как основы од-

новременно для биографии и художественной прозы: «Материал этот заносился для того, чтобы при случае дать на основании его художественное произведение (роман-автобиографию); автор брал себя, как объект анализа; центром его должны были быть переживания 1912–1916 годов <...>»²⁶

Рассматривая вслед за Шкловским «Записки чудака» как роман, заключающий в себе некую загадку, которую следует разгадывать читателю, позволим себе предположить, что в данном случае речь идет о своеобразном проецировании в структуру романа неких эзотерических схем, которые мы обозначим как «архетип инициации»²⁷. Сюжетная реализации архетипа посвящения в фольклорном нарративе связывается с мотивом²⁸ перехода границы («переправа») ²⁹. Семантическое содержание мотива инициации можно представить в следующем виде:

1) переход границы с целью получения посвятительной информации³⁰;

2) циклический путь — туда и обратно;

3) путь имеет смысл только при условии преодоления преграды, которая организована определенным образом (например, лабиринт, — пространственное препятствие, или необычная ситуация — функционально-ситуативное препятствие);

4) смысл преодоления такого препятствия при пересечении границы — в метафорической смерти героя, которая, при успешном преодолении представленная выше условий, одновременно является и его новым рождением³¹.

Собственно инициация имеет два уровня, которые условно можно обозначить как уровень «эмпирический» (так, в Элевзинских мистериях профан должен был проходить через разного рода реальные препятствия, иногда заканчивавшиеся физической смертью посвящаемого, — здесь имеет место моделирование определенных ситуаций) и уровень «ментальный» (в этом случае те же ужасы и препятствия встречали человека во время его внутреннего, духовного пути: например, встреча со Стражем порога в антропософской интерпретации и т. п.).

«Материал к биографии» можно рассматривать как своеобразный «ключ» к посвятительному шифру «Записок чудака». Основное ядро «Записок» — три этапа мистерии самопознания, обозначенные в «Материале к биографии...». Посвятительные этапы описываются Белым в соответствии со штейнеровской посвятительной моделью (которую, в свою очередь, можно рассматривать в качестве архетипической модели инициации): «<...> по всем данным сознания заключаю: встреча со Стражем порога у меня была.

<...> В интимной лекции доктора встреча с порогом (с малым порогом) имеет 3 кульминационные точки: первая — встреча с ангельским существом и переживание смерти; несомненно: встреча, если была, то была от Христианиии до Дорнаха; переживание смерти, если было, то осенью 1914 года, когда в припадках невроза я умирал <...>. Второй акт порога доктор называет встречей со львом, как со страшной женщиной, которую нужно покорить, которая грозит гибелью. <...>

Третий момент порога доктор называет встречей с Драконом, когда появляется губящий враг; уже тема врага стояла надо мной весь май, июнь, июль. В августе 1915 года все, что я ощущал, как вражеское, — соединилось для меня в один яркий, острый момент, сплестись в миф, как бы развернутый передо мной <...>³².

Мы уже рассматривали на примере «Автобиографического письма» к Иванову-Разумнику посвяtitельный «виток», который Белый относит к рубежу 1913–1914 гг.; там же мы встречаем рисунок Белого, изображающий стоящего перед столом с чашей человека, а перед ним другого — коленопреклоненного: «Даю обет Штейнеру». В «Материале к биографии» этот посвяtitельный этап рассматривается как совершенно особое событие в духовной жизни Бориса Бугаева: «<...> я медитировал: и вдруг: внутренне передо мной открылся ряд комнат (не во сне); появился д-р в странном розово-красном одеянии; ...я застал себя как бы перед круглым столом (не то аналогом); на столе-аналог стояла чаша; и я понял, что это — Грааль <...> И я застал себя отвечающим: “Да, согласен!” <...> С той поры мне стало казаться: совершилось мое посвящение в какое-то светлое рыцарство, никем не установленное на физическом плане <...>»³³ Однако в «Записках чудака» «сон о посвящении в рыцари Грааля» отсутствует. Соответственно весь роман происходит в сознании автора как воспоминание о единственном событии, вне которого последующее бытие наполнено иным содержанием прежнего тела. «Игра в прятки с читателем» подразумевает прежде всего активное прочтение текста, умение читателя-интерпретатора вычлнить тайные смыслы «Записок». С другой стороны, такое «сокрытие» смыслового ядра текста объясняется авторской интенцией на предельную сакрализацию пространства романа: «— Где твоя священная точка? — Нет ее: перламутровой инструкцией фразы закрыл ты лучи, блещущие из нее тебе в душу. — Так разорви свою фразу: пиши, как сапожник»³⁴.

Сам процесс инициации понимается Белым согласно антропологическому пути самопознания: «Пробуждение души к такому высшему состоянию сознания, — пишет Штейнер, — может быть на-

звано посвящением (инициацией)»³⁵. В лекционных курсах Штейнера представлены этапы познания «высших миров»; опыт, который ученик получал под руководством учителя, основывался на определенной школе упражнений в самодисциплине и медитации.

Основное назначение своего «дневника в виде повести» автор видит в описании именно «состояний сознания». Любопытно то, что мифотворчество как необходимый элемент творческого процесса сознания осмысливается Белым не только с чисто символистских позиций по принципу «текст жизни — текст искусства». Именно индивидуальное, авторское сознание является той точкой «лучеиспускания мифа», которая и составляет основной, скрытый смысл текста: «<...> событие внутренней важности не укладывается в сюжет; архитектура фабулы, архитектура стиля обыкновенно обстругивает подоснову сюжета, которая есть священное переживание души <...>»³⁶

В сущности, «Записки» инвертировано воспроизводят как бы две стороны мистериального действия — мистерию «внутреннюю» (самопознание) и мистерию быта и бытия (само понятие «мистерия», по сути, употребляется Белым как синоним «посвящения»). Последняя форма «мистерии» соответствует скорее внешнему, эмблематическому выражению тех внутренних состояний сознания состояний, которые переживались автором «Записок» как сакральные: «На физическом плане мистерии нет, или если есть, то когда происходит и где происходит она, не откроют непосвященные души, будь их тела в самом месте мистерии»³⁷.

Другой уровень прохождения посвячительного рубежа — «ментальный» — эксплицирован в «Материале к биографии»³⁸, однако в «Записках чудака» он выявляется через элементарное знание некоторых общепринятых в оккультной практике медитации символов. В этом случае легко вычлняются аналогии типа: голова — купол храма, череп — чаша Грааля, Иоанново здание — тело человека как здание (соответственно и мотив строительства здания эксплицируется на строительство человеком собственной души), описание автором состояния главного героя романа как «вылет» световой энергии через раскрывшийся череп³⁹.

На первый взгляд композиция «Записок чудака» — разорвана, обычное вступление, кульминация и развязка размыты, логически не связаны между собой. Белый сознавал необычность построения своего романа, именно поэтому он счел нужным дать подробные пояснения (расположенные в середине 1-го тома: гл. «Писатель и человек», «Назначение этого дневника», «Устой») почему текст так организован. По сути дела, эти разъяснения открывают тот самый —

внутренний, скрытый сюжет, прелюдией к которому были 10 предыдущих глав романа. Для такой «россыпи» глав, временного сдвига событий, дается авторское пояснение: «Шрифт, при помощи которого я читал книгу жизни, рассыпан; бессвязные буквы его мне слагают теперь ерунду; новый шрифт новой азбуки вылился; и отдельные буквы его вдруг упали в сумятицу старых, создавши при чтении шрифтов грубейшие опечатки»⁴⁰. Собственно структура романа, состоящего из мозаики глав, воспроизводит центральную идею: в слове — бытие, в распадении букв — нерожденность, невоплощенность. Неслучайно в «Послесловии к рукописи Леонида Ледяного» появляется еще одно авторское «Я» — Андрея Белого, разъясняющее смысл романа: «Я прошел сквозь болезнь, где упали в безумии Ницше, великолепнейший Шуман и Гельдерлин»⁴¹ — речь идет вероятнее всего о «посвятительной болезни». По логике повествования, Ницше сошел с ума от невозможности «прочитать рассыпанные шрифты», тогда как автор романа (и его главный герой) принял новое состояние сознания. В этом смысле одна из ключевых сцен — посещение могилы Ницше — как в романе, так и в других текстах Белого с аналогичными «посвятительными» сюжетами («Материал к биографии...», «Автобиографическое письмо к Иванову-Разумнику») получает символическое истолкование: распадение слова есть распадение сознания, оно влечет за собой распадение мира, расчленение его до атомарной множественности, что и воспроизводит структура романа; но хаос индивидуального сознания организуется на уровне цикличности посвятительного сюжета и подобным же образом организовано замкнутое пространство «Записок чудака», то, о чем умолчал Белый, в фабуле просвечивает сквозь, казалось бы, хаотическую организацию текста — автор прошел посвятительное испытание Стражем Порога.

Сюжет «Записок чудака» достаточно прост: в период первой мировой войны главный герой, будучи призван на военную службу, возвращается в Россию из Швейцарии, где он вместе с другими членами антропософской общины принимал участие в строительстве антропософского храма Гетеанум. На первый взгляд перед нами достаточно простая схема романа-путешествия. Вместе с тем, если мы посмотрим на композицию текста через призму мифологического инициатического сюжета (прохождение границы / преодоление препятствия — приобретение главным героем романа нового духовного опыта — возвращение в обычный мир), то становится ясно, что особенностью романной структуры такого рода является то пространство, в которое попадает герой, пересекая границу. В данном случае это граница между реальностью и памятью:

герой, пересекая границы между государствами, одновременно в своих воспоминаниях возвращается к наиболее значимым событиям собственной духовной жизни; если же соотнести название глав романа с их содержанием, то можно заметить одно очевидное несоответствие. Например, глава «Во Франции» констатирует всего лишь расположение героя в границах этого государства, тогда как ее содержание воспроизводит один из наиболее значимых моментов в его духовной жизни — явление Духа в виде света во время одной из медитативных практик. Такой тип семантической организации текста наводит на мысль о том, что перемещение в пространстве романа совершается как прямым (собственно маршрут путешествия), так и метафорическим образом (перемещение во времени — как воспоминание главного героя о событиях той жизни, которая предшествовала его путешествию).

События романа начинают разворачиваться одновременно с отъездом главного героя (21-я глава 1-го тома «Перед отъездом»). Само путешествие закончится только во 2-м томе, в главе 26-й («От Хапаранды до Белоострова»). Можно отметить смысловой параллелизм между 26 главой 1-го и 2-го тома: глава 1-го тома называется «*За границей сознания*», глава 2-го заканчивается словами: «Но: и мир духа, мной виденный — там, *заграницей*: дым, нет его; давнее старое здесь; я — на родине» (с. 215). Собственно, именно двойная семантика «границы» — ментальной и материальной — и очерчивает границы самого путешествия. Позволим себе обозначить такое путешествие как путь «туда» и «обратно». Причем путешествие «туда» — в поисках обновленного «я» — это путешествие, происходящее в памяти героя, тогда как путешествие обратно — это вполне материальный путь, связанный с подстерегающими героя ужасами и препятствиями — в таком виде «инициатический» смысл путешествия выворачивается наизнанку. На пути к посвящению герой встречает препятствия в виде подсознательных страхов, отраженных в его снах и видениях; тогда как путешествие обратно связано с материализацией этих страхов в виде «шпиков» и врагов. И если путь «туда» — это метафора духовного восхождения (ср. главы «Памир: крыша света», «Восходы зари невосшедшего солнца», «Храм Славы»), то путешествие «обратно» — в Россию — это как бы нисхождение в реальность брэнного мира. Эта реальность, как и в Дантовой «Божественной Комедии», оказывается вывернутой наизнанку: дойдя до самой глубины сужающихся кругов ада, герой Белого, как и герой Данте, оказывается не внизу, а наверху: «Пишу о священных событиях сна моего, перевернувшего там, во сне, представления о событиях прошлой жизни, о том по-

трясении, которое потрясает меня даже здесь, когда <...> Я, отыскавшись в духовных мирах, вдруг проснулся».

Совершенно очевидно, что для романа с такой сложной, даже в некотором роде герметической организацией сюжета будет характерно использование нетрадиционных моделей состояния измененного сознания для изображения внутренней эволюции «духовной» биографии: в данном случае это опыт личной медитации. В традиционном понимании медитация — это «погружение интеллекта в предмет, идею, путем сосредоточения внимания на одном объекте и устранение факторов, рассеивающих внимание», но данная характеристика раскрывает лишь начальные аспекты медитативной практики. По своей основной функции медитация ориентирована на изменение сознания человека с тем, чтобы вывести его на иной уровень восприятия тонких миров.

Как в романе «Записки чудака», так и в романе «Петербург» появляется образ «безголового существа», или «пролома в черепе», «дыры в голове»: «Чувствую — голова безпокровна: нет черепа; чаша, в которую льются потоки тепла — голова». Образ «безголового тела» появляется в «Записках чудака» в главе «Перед отъездом», с которой, собственно, и начинается путешествие героя: «Голова моя пухнет, как купол Иоаннова здания», «безголовое тело сидело». И, далее, в главе «Рубикон перейден»: «Я был пустое пальто с суетливо болтающимися рукавами и прихлопнутой к воротнику широкополой шляпой». В «Материале к биографии» Белый делился собственным опытом медитирования: «Новые медитации вызвали во мне ряд странных состояний сознания; переменялось отношение между сном и бодрствованием; в декабре было два случая со мной выхождения из себя (когда я не засыпая чувствовал, что выхожу из тела и нахожусь в астральном пространстве...»⁴².

Такому «странному состоянию сознания» часто противопоставляется состояние сна. Сон коренным образом отличается от медитации и противопоставлен ему по принципу: сознание/бессознательность. Именно в бессознательности сна героя преследуют черные оккультные силы: неосознавание себя, своего Я, равнозначно встрече с ужасами и страхами. Вариацией сна может быть видение, например, эпизод с явлением герою Аполлона Аполлоновича Аблеухова отсылает нас к главе «Второе пространство сенатора» романа «Петербург», в котором представлен сон Аблеухова: «Сон есть не что иное, как путешествие» — ср.: «События моего путешествия — знаки впадения в бессознательность сна» (ЗЧ). Белый воспроизводит принятое в архаических культурах представление о том, что сон есть путешествие души: роман о путешествии «туда» и

«обратно» оказывается романом о путешествии не только тела, но и души, причем «путешествие тела» — это скорее сюжетная мотивация для «путешествия души». «Книга хочет поведать о каких-то огромных событиях душевной жизни, а вовсе не рассказать о путешествии», — писал в рецензии на «Записки чудака» О. Мандельштам⁴³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974; Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978; Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995; Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990.

² Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 130.

³ Тем не менее нельзя не указать на работы современных исследователей, посвященных проблемам мемуарного жанра у А. Белого: Лавров А.В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989; Fleishman L. Bely's Memoirs/ Andrej Bely. Spirit of symbolism. Ithaca, 1987; Лавров А.В. «Романтика поминования»: Андрей Белый о Блоке // Белый А. О Блоке. М, 1997.

⁴ Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике А.Блока // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. 3. Тарту, 1979; Минц З.Г. Случившееся и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока // А. Блок и его окружение. Блок. сб. 4. Тарту, 1985; Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-литературном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры: в 3-х тт. Т. 1. Таллинн, 1992; Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // литература и публицистика: Проблемы взаимодействия. Тр. По русск. и слав. филолог. Тарту, 1986. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 683); Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994.

⁵ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока // Автореферат диссертаци. в виде научн. докл. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. М., 1998. — С. 8. См. также работы: Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; Магомедова Д.М. Автобиографический миф в раннем творчестве Блока («Стихи о Прекрасной Даме») // Русская словесность. 1997. № 2. С. 32–38.

⁶ «... под автобиографическим мифом понимается исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве» (Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока... С. 3–4).

- ⁷ Там же.
- ⁸ Белый А. Записки чудака. М.—Берлин. 1922. Т. 2. С. 88. Любопытным курьезом по отношению к восприятию Белым собственной биографии может служить «Отчет Института Мозга», одним из составляющих которого является протокольная фиксация не только подробностей биографии покойного Бориса Бугаева, но и его биологических привычек, вкусов и антипатий, особенностей реакции организма на внешние раздражители и т. д. — одним словом, та самая «биография насморков и потлошения пиши», против которой он протестовал при жизни (Андрей Белый: посмертная диалогистика гениальности, или штрихи к портрету творческой личности / Публ. и вступит. ст. Сивак М. Л. // Минувшее: исторический альманах. 23. СПб., 1998).
- ⁹ А. Белый. Основы моего мировоззрения: статья и объяснительная запись автора на обложке. 10.10.1922, [1933]. Машинопись, 61 стр. РО РГАЛИ. Ф. 53, А. Белого.
- Op. 1. Ed. xp. 69. С. 2.
- ¹⁰ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка // Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 481-509. Письмо впервые опубликовано: Andrej Belyj: lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik // G.Nival. Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyj // Cahiers du Monde russe et soviétique, XV (1-2), janv.-juin 1974.
- ¹¹ Принцип описания биографии человека через описание событий его внутренней, духовной эволюции мы встречаем также в мемуарах художницы и антрополога Маргариты Волошиной (Волошина М. (Сабашинова М. В.) Зеленая змея. Истории одной жизни // Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой; вст. ст. С. О. Прокофьева. М., 1993.
- ¹² Андрей Белый и Иванов-Разумник. С. 87.
- ¹³ Штейнер Р. «Темософия: введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека». М., 1997.
- ¹⁴ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 314.
- ¹⁵ Ср. расшифровку псевдонима Леонида Ледяной в комментариях Г. Ф. Пархоменко «Запискам чудака»: «Согласно "духовной науке" (антропософии), Высшее "Я" человека имеет свою личину, своего двойника. Именно эту личину, этого двойника своего Вы сшего Я, Белый и называет "Леонидом Ледяным"». (Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. Ред и сост. В. М. Пискунова; прел. дисл. и коммент. Пискунова В. М., Александрова Н. Л., Пархоменко Г. Ф. М., 1997. С. 520.) Можно указать и на иное происхождение значения псевдонима, который возможно связан с романом «Петербург», где семантика «холода, заморозания», по замечанию Иванова-Разумника (Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. Вершина. Пт., 1922) «выглядела атрибутом одного из главных персонажей романа — Аполлона Аполлоновича Абырхова».
- ¹⁶ Андрей Белый и Иванов-Разумник... С. 64.
- ¹⁷ А. Белый. Касания к теософии в: Андрей Белый и антропософия. Публ. Дж. Мальмстада. // Минувшее: Исторический альманах. 9. М., 1992. С. 450.
- ¹⁸ Символика пирамиды и треугольника в контексте творчества Белого имеет он-

тологический статус; например, в «Эмблематике смысла» обосновывается теологическое понятие «символа»: «<...> единство есть символ, то есть абсолютное, первое явление единства есть двойственность<...>; проявление двуединства, предполагающее единство, есть тройственность» (Белый Андрей. Символизм. М., 1910). Фигура, иллюстрирующая «символ», представляет собой треугольник ABC, вершины которого (A) — Число; (B) — Символ воплощенный; (C) — Хаос. Семантическое единство обозначенных вершин следует воспринимать как «единство всех сфер бытия». В свою очередь, вершина треугольника — «символ воплощенный» — означает, что символ есть упорядочение хаоса числом. Символ есть основа всякого бытия (и его сфер — познавательной и творческой), он равен самому себе и неразложим в единстве своих противоположностей. В данной интерпретации символа как «высшего треугольника» Белый, безусловно, следует оккультной традиции, где «треугольник» имеет сакральный смысл и символизирует миры, порождаемые Абсолютом из себя (ср. в схеме к «Эмблематике смысла» деление основного треугольника на подобные).

¹⁹ Рудольф Штейнер проявлял немалый интерес к личности Вл. Соловьева: Штейнер Р. О России. Из лекций разных. Спб., 1997; Гурвич Е.Б. Владимир Соловьев и Рудольф Штейнер. М., 1993; Ливенхуд Бернард. О спасении души. Совместное действие трех великих вождей человечества. Калуга, 1996.

²⁰ Одно из упоминаний Блока связано с устанавливанием творческих параллелей между ним и Белым: «Эпоха 1902–1904 в “Золоте в лазури” есть эпоха эстетического остывания в “ставшее” становлений, волнений эпохи 1899–1901 годов (у Блока — “от ante lucem к lux!”). И у Блока же: от 1902 к 1904 эпоха: “от lux к post lucem”».

²¹ Шкловский В. Андрей Белый // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990; Шкловский В. Роман тайн // Шкловский о теории прозы. М., 1929. С. 125–142.

²² Записки чудака... С. 68.

²³ Elsworth J. A diary in story form: «Zapiski Chudaka» and some problems of Bely's biography // Aspects of Russia. 1850–1970. Poetry, prose and public opinion. Letchworth, 1984.

²⁴ «В общих чертах “Материал”, в отличие от “Начала века”, носит более дневниковый характер: изложение фактов расположено хронологически по месяцам, иногда даже по дням» (Андрей Белый и антропософия / Публ., вступит. ст. и коммент. Дж. Мальмстада. // Минусе. Вып. 6, 8, 9. М., 1991).

²⁵ Белый вел дневник в различные периоды своей жизни. Однако в строгом смысле дневниковые записи обнаруживаются в юношеских записках (Белый Андрей. [Юношеские дневниковые заметки] / Публ. А.В. Лаврова // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980), а также в частично сохранившихся записках дневникового характера о смерти Александра Блока: возможно «Материал» вырос из дневниковых заметок, также как и неопубликованный «Ракурс к Дневнику», который представляет собой краткие хронологически выстроенные записки «для памяти» о встречах с разными людьми, прочитанных лекциях, творческих работах над рукописями и наиболее значительных событиях жизни.

²⁶ Цит. по: Андрей Белый и антропософия...С. 340–341.

²⁷ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. В данной работе автор рассматривает «сюжетные» архетипы, в отличие от юнговских — персонажных. Архетип «посвящения» также относится к типу «сюжетных» архетипов.

²⁸ В соответствии с определением мотива, предложенным Е.М. Мелетинским, под мотивом мы будем понимать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный глубинный смысл» (Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 50). Следует заметить, что данное определение мотива является далеко не единственным в современной литературоведческой практике. Ср. также определение мотива в: Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 41.

²⁹ Ср.: «(...) все виды переправы указывают на единую область происхождения: они идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды». (Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996. С. 202.)

³⁰ «символы “перехода” отражают специфическую концепцию человеческого существования: родившись, человек еще не завершен, он должен родиться еще раз, духовно; он становится окончательно человеком, переходя от несовершенного, эмбрионального состояния к совершенному, взрослому. Одним словом, человеческое существование обретает полноту посредством серии обрядов перехода, которые в конечном счете есть не что иное, как последовательные посвящения». (Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 112.)

³¹ В окультной интерпретации прежде тело должно стать «пустым» для получения новой информации, наполниться новым смыслом: «В сценариях инициаций символизм рождения почти всегда соседствует с символизмом Смерти». (Элиаде М. Указ. соч. С. 119).

³² Материал к биографии... // Минувшее. Вып. 9. М., 1991. С. 409.

³³ Материал к биографии... // Минувшее. Вып. 6. М., 1991. С. 365.

³⁴ Там же. С. 64–65.

³⁵ Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 193.

³⁶ Записки чудака. Т. 1. С. 62.

³⁷ Записки чудака. Т. 1. С. 171.

³⁸ «<...> я медитировал: и вдруг: внутренне передо мной открылся ряд комнат (не во сне): появился д-р в странно розово-красном одеянии; <...> я застал себя как бы перед круглым столом (не то аналоем); на столе-аналое стояла чаша; и я понял, что это — Грааль <...> С той поры мне стало казаться: совершилось мое посвящение в какое-то светлое рыцарство, никем не установленное на физическом плане <...>» (Материал к биографии // Минувшее. Вып. 6., 1991. С. 365.

³⁹ Согласно интерпретации медитации в архаических культурах, «разрыв онтологического уровня и переход от одного способа существования к другому, или, точнее,

от обусловленного существования к необусловленному, т.е к полной свободе». (Элиаде М. Священное и мирское. М.,1994. С. 110).

⁴⁰ Записки чудака. С. 65.

⁴¹ Там же. Т. 2. С. 236.

⁴² Белый А. Записки чудака. М.–Берлин. 1922. Т. 2. С. 346–347.

⁴³ Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 292.

О.В. Шалыгина
(Москва)

**«ФЛОТИЛИЯ СОЛНЕЧНЫХ БРОНЕНОСЦЕВ»
(О ТЕМАТИЧЕСКОМ ПРИНЦИПЕ
РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МАТЕРИАЛА МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ
У АНДРЕЯ БЕЛОГО)**

В беловедении устоялось представление о периодах биографии поэта. Однако известно, что работа над многими этапными произведениями велась им параллельно. А.В. Лавров для объяснения этого противоречия предложил гипотезу о некотором «запаздывании»: «Эволюция мироощущения Белого была настолько стремительна, что зачастую художественные произведения, долженствующие манифестировать определенный ее этап “запаздывали”: писались уже тогда, когда Белый находился во власти иных идей и верований, а появлялись на свет и того позднее»¹. В.М. Пискунов считал, что «верно и другое: в своем стремительном развитии Белый оставался очень цельной индивидуальностью “многострунной культуры”, далеко не полностью и бесповоротно перечеркивавшей былые иллюзии. Что-то из них оставалось в сознании или подсознании, использовалось позднее как материал для сотворения новых мифов»².

Вероятно, что решением «логического» противоречия могут быть не только гипотезы о «запаздывании» Белого или сохранении им прежних «иллюзий» на новых этапах жизни и творчества, но и гипотеза о сознательном распределении автором художественного материала между различными формами жанрового завершения. Картина «спонтанности» и «случайности» найденных Белым новых художественных форм, как в калейдоскопе, может смениться другой картиной: упорной, целесообразной работы над поиском формы выражения и разворачиванием цельного сгустка идей. При этом художественный материал реализуется и в традиционных поэзии и прозе, и в экспериментальных формах лирической, поэтической прозы.

На примере возникновения аргонавтического мифа мы можем наблюдать, что в творческом плане первичной для Белого была запись художественных идей в форме поэтической прозы, запечат-

левающей целостность переживания, ритм развертывания единого образа-символа. Далее этот образ-символ, уже имеющий свой лирический сюжет, начинал ветвиться, тематические мотивы и их разработка распределялись между стихотворным и прозаическим материалом последующих произведений.

Так зерно лирического сюжета и стихотворения «Золотое руно», и отрывка в прозе «Аргонавты», и статьи «Символизм как миропонимание», и сборника стихотворений «Золото в лазури», и в целом аргонавтического мифа символистов содержится в письмах Э.К. Метнеру от 26 марта и 19 апреля 1903 года. Одна из целей союза Аргонавтов — «эзотерическая — путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно <...> для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора береговых жителей, он все еще продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому Богу...»³, — писал Белый 26 марта.

В письме от 19 апреля аргонавтический миф обретает уже более развернутую символику и сюжетность: «Теперь в заливе ожидания стоит флотилия солнечных броненосцев. Аргонавты ринутся к солнцу. Нужны были всякие отчаяния⁴, чтобы разбить их маленькие кумиры, но зато отчаяние обратило их к Солнцу. Они запросились к нему. Они измыслили немислимое. Они подстергли златотканые солнечные лучи, протянувшиеся к ним сквозь миллионный хаос пустоты — все призывы: они нарезали листы золотой ткани, употребив ее на обшивку своих крылатых желаний. Получились солнечные корабли, излучающие молниезарные струи. Флотилия таких кораблей стоит теперь в нашем тихом заливе, чтобы с первым попутным ветром устремиться сквозь ужас за золотым руном. Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу. Сияющие латники ходят теперь среди людей, возбуждая то насмешки, то страх, то благоговение. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит — солнце. Их ослепительное забрало спущено. Когда они его поднимают, «*видящим*» улыбается нежное, грустное лицо, исполненное отваги; невидящие пугают<ся> *круглого черного пятна*, которое, как дыра, зияет на них вместо лица.

Это все аргонавты. Они полетят к солнцу. Но они взошли на свои корабли. Солнечный порыв зажег озеро. Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни. На носу Арго стоит сияющий латник и трубит отъезд в рог возврата.

Чей-то корабль ринулся. Распластанные крылья корабля очертили сияющий зигзаг и ушли в высь от любопытных взоров. Вот еще.

И еще. И все улетели. Точно молнии разрежали воздух. Теперь слышится из пространств глухой гром. Кто-то палит в уцелевших аргонавтов из пушек. Путь их далек... Помолимся за них: ведь и мы собираемся вслед за ними.

Будем же собирать *солнечность*, чтобы построить свои корабли! Эмилий Карлович, — распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни; солнечные струи пробивают стекла наших жилищ; вот они ударились о потолок и стены... Вот все засияло кругом...

Собирайте, собирайте это сияние! Черпайте ведрами эту льющуюся светозарность! Каждая капля способна родить море света. Аргонавты да помолятся за нас!»⁵

В структуре видения уже намечены основные сюжетные линии и символы многих будущих произведений поэта: стремление к солнцу — прошлое отчаяние — деятельность по изготовлению солнечных кораблей из своих крылатых желаний — решимость устремиться сквозь ужас за золотым руном — двоящийся облик рыцарей ордена Золотого руна (для видящих — нежное лицо, исполненное отваги; для невидящих — круглые черные пятна вместо лица) — зарево — рог возврата — стремительный полет.

Это письмо было написано Белым в один день со стихотворением «Золотое руно», в стихотворение вошли призывы, выросшие из личных обращений и восклицаний. Первоначальная метафора «крылатых желаний» трансформировалась в метафору «крылатых кораблей» и обросла символикой аргонавтического мифа. В лирическом сюжете стихотворения «Золотое руно» картина зари над озером («Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни») преобразилась, наполнилась большей динамикой и трепетом.

И на море от солнца
золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
среди всплесков тоски.

Встали груди утесов
среди трепещущей, солнечной ткани.

Первая публикация этого стихотворения состоялась в статье «Символизм как миропонимание». Как самостоятельное стихотворение в двух частях «Золотое руно» впервые было напечатано в сборнике «Золото в лазури» (1904). В этой редакции был более детально

разработан лирический сюжет второй части⁶, где дневное светило настигает Арго, настигает «свое золотое руно»:

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Арго крылатый.

Опять настигает
свое золотое
руно...

Грамматический «отстав», вынос в начало строфы обособленного определения, оголяет структуру аргонавтического мифа: крылатый корабль, захвативший блеск солнца, будет достигнут горящим светилом; и это опять повторится.

Мотив гибельности аргонавтического пути найдет более яркое воплощение и сюжетную разработку в лирическом отрывке в прозе «Аргонавты», написанном в феврале 1904 года. Лирический отрывок имеет пронумерованную семичастную структуру. В первой части разрабатывается мотив решимости, быстрого движения, стремления к полету (ветер мчит вихрь золотых листьев к морю, спутники мчатся к морю, строятся вдохновенные планы по организации переселенческого дела и организации журнала «Золотое руно»). Контрастная черно-красная тема входит сначала незаметно, как характеристика бледного незнакомца, потом немного приоткрывает свое мистическое наполнение: «Заплясала красная резина губ на лице его спутника. Немой спутник поднял ресницы на вдохновенного мечтателя. Из глазниц блеснула серая даль — пространство: глаз у него не было. Глаз он не поднимал никогда на людей». Золотой грецкий орех; колонны золота, плескающиеся на волнах; последние молнии, пляшущие у береговых камней, — солярные образы-символы сопровождают тему старика-аргонавта, полного решимости лететь к солнцу. Ей противостоит усиливающийся в рефрене мотив зияющей пустоты глаз. Вторая часть — короткая и быстрая: бледный незнакомец мчится по городу. Его пугающая сущность скрыта: «Лицо его затенилось: из подворотника торчала метелка». Игры золотого и красного цвета передают стремительность движения. В третьей части проект предстает почти свершившимся — через пять лет или на заре XXIII века по проекту глухо-

немого инженера строится корабль Арго для перенесения «пассажиров сквозь мировые пространства к Солнцу», возникла религия пилигримов, «после двухвекового скепсиса забил фонтан религиозного возрождения». Четвертая часть начинается почти безмятежно, уверенно. Все готово к полету. Тема гибели звучит сначала едва заметно, как легкое дуновение: «Глухонемой товарищ великого магистра по отлету не выдвигался из толпы. Его бледное лицо с опущенными глазами мало обращало внимания. Но там, где он проходил, невольно ощущали дрожь, как бы от пробегающего дуновения». Затем ярко, громко, как мистификация, ритуальный танец аргонавтов и черных домино. Завершается четвертая часть примирением противоборствующих сторон. Все оказалось шуткой: аргонавты и домино «весело скакали с дамами». Только красный цвет зари, вплетаясь во все другие мотивы, тревожно звучит в финальном аккорде этой части: «А утренние рубины вливались в окна». Пятая часть — полет — наполнена внутренним, подспудным драматизмом. На глазах у веселящихся провожающих совершается главное символическое действие — захват солнечности. Корабль-дракон, как в древних мифах, съедает солнце: «Великий магистр говорил между крыльев Арго: «Несись, моя птица. Вот из-за моря встал золотой орех... Несись, моя птица... Я хочу полакомиться золотыми орешками!». Мистерия скрыта в глубине полета и глубине символа, о ее свершении свидетельствует лишь зрительная иллюзия — отражение дракона в воде вместо солнца⁷. Шестая часть — гибель аргонавтов, холод и пустота. Только «возвысившись над земным, мысли великого магистра прояснились до сверхчеловеческой отчетливости». Он осознает гибель человечества, вдохновенного возможностью полета. Трагедия Ницше, осознающего гибельность своего пути, лежит в основе сюжетной разработки Белым «последнего обмана, навсегда избавляющего человечество от страданий»⁸. Начало второй строфы седьмой части почти полностью повторяет вторую строфу второй части: «На изумрудных струях метались струи Солнца. Это была пляска солнечных светочей. Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла домов становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты. Ее можно было черпать ведрами. У вечернего окна янтарел мечтатель, прижавший руку к сердцу». Только «Солнце» написано с заглавной буквы. Будущий мечтатель вновь видит солнечные стрелы: «Это флотилии солнечных броненосцев вонзались в высь, перевоза человечество к Солнцу». Последняя часть лирического отрывка «Аргонавты» зеркально отражает композиционную последовательность образов-

символов в цитиrowавшемся выше письме Белого Э. Метнеру от 19 апреля 1903 года. С флотилии броненосцев, стоящих в заливе ожидания, начиналась разработка лирического сюжета видения, а призыв «черпать льющуюся светозарность ведрами» завершал письмо.

Таким образом, на уровне цельной художественной системы возникает своеобразная кольцевая композиция с возникновением темы в эпистолярной прозе, разработкой в поэзии, аналитическим продолжением в программной статье «Символизм как миропонимание» и завершением темы в лирическом отрывке в прозе «Аргонавты». Композиционная структура видения: жгучее солнце — отражение его в воде — блики солнца на скалах, встающих из воды, будет еще неоднократно воспроизводиться в произведениях Белого⁹. Обращение к более поздним текстам поэта позволяет ретроспективно прояснить психоаналитическое значение символов, связанных с усилением активности сознания в период «Золота в лазури». Связь аргонавтической символики, в частности, символики солнца с алхимическим содержанием представлена в «Глоссолатии» (глава 60) при описании путей посвящения¹⁰. «В алхимии солнце символизирует прежде всего золото, с которым у него общее обозначение,— писал К. Г. Юнг¹¹. Но точно так же, как “философское” золото — это не “обычное” золото, так и солнце — это не просто золотой металл и не просто небесное тело. Иногда, солнце — это активная субстанция, скрытая в золоте и извлекаемая из него, как *tincture rubea* (красный раствор)»¹². (Ср.: *часто употребляющийся Белым символ «рубины» в сборнике «Золото в лазури»*. Прим. — О. Ш.) «Каждый алхимик знал, — отмечал Юнг, — что золото обаяно своим красным цветом примеси Cu (меди) (Ср.: *медные трубы у Белого*. Прим. — О. Ш.), которую он толковал, как Киприду (Венеру), упоминаемую греческими алхимиками в качестве трансформирующей субстанции. Краснота, тепло и сухость являются классическими качествами египетского Сета (греческого Тифона), принципа зла, который, как и алхимическая сера, тесно связан с дьяволом. И точно так же, как царством Тифона является запретное море, так и солнце, как *sol centralis*¹³, имеет свое море, свою “грубую ощутимую воду”, и как *sol coelis*¹⁴ — свою “неуловимую, неощутимую воду”. Эта морская вода (*aqua pontica*) извлекается из солнца и луны»¹⁵. Солнце в алхимии выступает как главный символ активности сознания. С ним связаны воля и жизненный дух.

Статья «Символизм как миропонимание»¹⁶ писалась Белым летом 1903 года вместе с основным корпусом текстов, вошедших затем в сборник «Золото в лазури». Характерным стиливым призна-

ком статьи становится рассмотрение психологического, математического (логического), метафорического (метафизического) планов в динамической последовательности. Например, анализ идей времени и вечности начинается с анализа их психического содержания, развивается как анализ математического смысла символов времени и вечности и приводит к метафизическому определению их сущности. В первой части статьи, рисующей общую познавательную ситуацию начала века, тематические блоки строятся по принципу логической триады: прошлое («иллюзия», тьма) — настоящее («плач», созерцательное бездействие) — будущее («путь» символизма, заря).

Отправной точкой является предложение рассматривать идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо как «две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику». Решению логических противоречий служит анализ математических идей круга, прямой, эллипса, спирали как символов времени, вечности, бесконечности:

- (если) прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо,
- (то) круг — вечное возвращение, «кольцо возврата»;
- путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности;
- разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой;
- (но если) это прямая — спираль низшего порядка,
- (то) она разложима на прямую и круг.

Вывод: «продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга».

Смысл полученной диаграммы Белый передает через восклицание Ф. Ницше: «О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец — кольца возврата!». Замечая, что недоговоренность сопровождает идею вечного возвращения у Ницше, Белый предпринимает попытку прояснения этой идеи. Он рассматривает возможность как две стороны единого мыслить движение кольца возврата как движение по прямой (во времени) и конец кольца возврата как радость «брачного кольца Вечности». В сущности, это проблематика третьей симфонии «Возврат». Ее финал можно рассматривать как символический, образный эквивалент математических медитаций Белого³⁴⁶. «Радовался возвратной встрече. В руке держал венок белых роз — венок серебряных звезд. Поцеловал белокурые волосы ребенка, возложив на них эти звезды серебра. Говорил: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз вен-

чал тебя страданием — его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел, и не закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя...»¹⁸.

Л.К. Долгополов считал, что в «Возврате» Белый вступил на путь нового для себя, категориального мышления, пришедшего на смену образно-символическому мышлению «Золота в лазури»: «слово, оставаясь ведущим фактором стилиевой структуры, из слова-символа трансформировалось в слово-катеорию»¹⁹. Отмеченное исследователем качество, на наш взгляд, относится не только к речевому уровню, оно распространяется и на другие структурные уровни произведения, в том числе композиционный. «Возврат» имеет отличную от других симфоний композиционную структуру, которая подчинена не столько логике развития лирического сюжета, сколько образно-катеориальной логике развития идеи времени.

Образ-катеория «вечности» в третьей симфонии разложима на «вечность» и «Вечность», и каждому из этих образов соответствует свой повествовательный и структурный план симфонии. Идея «кольца возврата» совмещает в себе обе идеи: бытия в вечности и существования во времени (выпадения из вечности во время и возвращения в вечность). «Кольцо возврата» у Белого движется не по кругу; его движение в соответствии с истинами аритмологии²⁰ прерывисто, и «разрыв» знаменует собой возможность перехода из времени в Вечность.

В первой части «Возврата» катеория-образ вечности имеет пространственную координату, вечность рассматривается как вместилще и «кольца возврата», и «змеящихся колец времени». В ней проглядывают зловещие, беспокойные черты: в вечности, еще до Старика, властвующего кольцом возврата, родилась змея времени. Время, убийца-колпачник, Царь-ветер овладевают душой ребенка тоже там, в вечности:

И когда ребенок воскликнул: «Я не верю, что это правда», то колпачник сказал: «А если не веришь, посмотри в дыру, зияющую в ноздреватом камне».

Тут он надвинул на волосы свой мягкий колпак, положил ногу на ногу, производя носком правой ноги вращательное движение, свирепо затянулся зловонным дымом.

Потом он сложил воронкой кровавые уста свои и, выпустив синие кольца заглотанного дыма еще пронзил их общей струей.

Встал и ушел²¹.

Эти синие кольца дыма и пронзившая их струя — символ, напоминающий графическое изображение прямой и ряда колец, нанизанных друг на друга, движения кольца возврата как движения по прямой.

Ребенок, выпадая из лона вечности, в которой время тоже было, попадает в земное время бесконечного становления, доходит в нем до предела страдания и, только перейдя этот предел, оказывается венчанным белым венком неизменной Вечности, зов которой он слышал во всех мирах. Земная жизнь Хандрикова не была ещё одним бесполезным повтором, в ней свершилось освобождение от страха человека, подобно Геркулесу, сравнившегося с богами. Он «пришел и больше не закатится», он вышел из кольца-стрелы времени-вечности в круг бесстрашного любовного овладения пространствами вселенной, в круг зова неизменной Вечности. В финале «Возврата» мотив бесстрашного полета Персеид замещает категорию вечности, связанной со временем. Сюжетные круги всех трех частей симфонии, соответствующие различным планам бытия, связаны не только разрывами-переходами из одного мира в другой, но и скреплены «мерцающим» зовом неизменной Вечности, который звучит как в вечности, так и во времени. В основе архитектоники «Возврата» лежит триада «время — вечность — неизменная Вечность», ей соответствует не только трехчастная композиция симфонии, но и вписанные друг в друга три лирических сюжета. Образно-категориальный ряд, определяющий архитектонику «Возврата», его сюжетосложение и многоплановость повествования, связан не с дуальным членением (быт — бытие; время — вечность²²), а с триадным: время — вечность — Вечность²³.

Разрабатываемые Былым образы-категории триады «время — вечность — Вечность» соответствует по своему статусу кантианским категориям суждения. Образно-категориальное мышление, которое считается художественным достижением третьей симфонии Белого, вряд ли можно рассматривать как новое, пришедшее на смену образно-символическому мышлению. Оно формируется у Белого не до и не после «Золота в лазури», а в ходе планомерных занятий философией Канта и интересом к проблемам гносеологии. Уже программной статье символизма диаграмма движения времени соседствовала с первым вариантом стихотворения «Золотое руно». Образно-символическое мышление стихотворного сборника Белого, в соответствии с литературной традицией, соответствовало поэтическому способу завершения художественной целостности, а образно-категориальное — прозе. Сопоставление третьей симфонии «Возврат», статьи «Символизм как миропонимание», поэтического сборника «Золото в лазури» и эпистолярной поэтической прозы позволяет говорить о тематическом принципе распределения художественного и философско-категориального материала между поэзией и прозой.

В отношениях взаимодополнительности существуют также четвертая симфония «Кубок метелей» и поэтическая книга Белого «Пепел». Только нарративная традиция перевернута с ног на голову. Поэтическое содержание как выражение прекрасного, возвышенного изъято из стихотворного сборника «Пепел». Время и Пространство, властвующие над землей, предстают в поэтической книге главными врагами человека²⁴. Проблема «поэтической прозы» стихотворного цикла — проблема антиномическая, но от этого не менее интересная и с историко-литературной, и с теоретической точки зрения. Попытки интерпретации «Пепла» как поэтической, тем более «почти классической» книги наталкиваются на логическое препятствие. Любое стихотворение как замкнутое целое (завершенный поэтический миг равный вечности) являет собой образ целого мира, в том числе образ целого поэтического мира. Именно этой-то замкнутости, собственно лирического способа завершения художественного целого и нет в «Пепле».

Понимание невозможности целостного познания чего-либо через миг, в том числе миг поэтический, как одно из оснований мировоззрения Белого, спровоцировали проявление другого способа пространственно-временной организации повествования. В стихах этого цикла выдвигаются на первый план явления, характерные не столько для поэзии, сколько для прозы. Тема «Пепла» — мир, объятый смертью, образ — Россия, подвластная пространству и времени, обреченная на гибель. Искать просветы в «Пепле» бесполезно, тем более что автор изъясил их намеренно, отбирая стихи для этого цикла, и даже в «Просветах» «Пепла» — царит смерть. Сожжение в пепел как отдельная стадия алхимического процесса определяет архитектуру сборника: «Россия», «Деревня», «Паутина», «Город», «Безумие», «Просветы», «Горемыки» — всё, подвластное пространству и времени, гибнет. Собственно поэтическое содержание отрицается, лирическая позиция автора сдвигается в романное поле «чужого языка», многоголосие горемык, страдальцев, каторжников Руси. «Как и в прозе, некоторые ситуации изображаются и оцениваются с точки зрения разных персонажей. <...> Множественность повествователей и множественность точек зрения на одно и то же — лишь один из принципов организации сборников Белого»²⁵, — считает Н.А. Кожевникова.

Ярко выраженная ориентация поэтики «Пепла» на классическую литературу XIX века, по мнению Н.Н. Скатова, была связана прежде всего с внесением в поэзию прозаического начала. «Не раз отмечалось, — писал он, — что Белый вслед за Некрасовым многие стихотворения строит на сюжете и даже сами сюжеты эти некра-

совские (жизнь низов, социальные мотивы). Важно отметить и другое: само строение сюжета характерно именно для Белого. Его сюжетам свойственна большая или меньшая ослабленность событийной основы, как бы недосказанность, и тесно связанная с этим известная размытость характера. Это, с одной стороны, обеспечивает особого рода лирическую свободу в передаче внутренних состояний и в то же время своеобразную эпичность, возможность захвата, вовлечения, приобщенности к ним многих людей. Единство в стихах цикла сохраняется, но это не единство действия прежде всего. Скрепки образуются эмоциональными состояниями, словами-сигналами как выражением сквозных тем. Поэтому часто только в контексте всего цикла развивается сюжет, то есть даже не сюжет, — естественно, что всякий сюжет раскрывается в контексте произведения, — а то, что сюжет этот есть. Это, скорее, не сюжеты-события, хотя события есть и они важны, а сюжеты темы, сюжеты мотивы»²⁶. Характеристика сюжетообразования «Пепла», столь точно описанная Н.Н. Скатовым, может быть отнесена к общим стилистическим особенностям поэтики Белого, в том числе выделенный принцип определяет сюжетообразование поэтической прозы симфоний, особенно самой сложной их них в этом отношении — четвертой²⁷.

Изъятие поэтического содержания из стихотворного сборника «Пепел» позволило освободить энергию поэзии для трансформации прозы — возникновения жанра «поэтической прозы» в последней симфонии Белого. Преображение земной любви в неземную, преодоление законов земного тяготения — одна из вечных тем поэзии и последней симфонии Белого. «Кубок метелей» имеет не только от предшествующих симфоний Белого литературную судьбу²⁸, но и другую архитектурную задачу, особую музыкально-поэтическую структуру, уплотняющую ткань времени, облегчающую переход видимого в невидимое и обратно. Четвертая симфония всем своим строем, телеологией целого уничтожает причинно-следственные, любые детерминированные отношения как на сюжетно-фабульном, так и на символическом, мистериальном уровне. Смысл «поэтического мига» реализуется с помощью вертикального контрапункта. Организующими стилевыми началами вновь (как во «Второй Драматической») становятся бесфабульность и сценочность, однако они значительно усложняются мелодической основой метельных эктиний, молитв и песнопений.

Э.К. Метнер, посвященный в работу над симфониями Белого, писал: «Последняя их них — “Кубок метелей” — довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до мик-

роскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма; до магически действующих полутонов и полутеней, которые то сгущаются в невиданные краски и уплотняются до осязательных натуралистичных образов, то ускользают вовсе с поля зрения и своими метаморфозами стирают даже для самого зоркого ока границу между миром повседневной действительности и миром потусторонним... Четвертая симфония есть то, что немцы называют *Kabinetstück*²⁹; ее надо внимательно изучать, как философскую систему или трактат по математике; кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оценить ее грандиозную и в то же время кружевную структуру и, овладев последнею, пробиться к идее с ее темами и понять необходимость их сложного развития»³⁰. Вероятно, что такая высокая оценка «Кубка метелей», в котором другие критики увидели лишь немислимые длинноты и разрушение всех литературных и музыкальных канонов композиции, была связана с осознанием появления нового стиля в искусстве³¹, черты которого Эмилий Метнер видел и в подвижном контрапункте В.И. Танеева, и в музыкальной практике своего младшего брата Н.К. Метнера, и в последней симфонии Белого.

Рассматривая повтор как композиционный способ организации словесных масс³², симфонию надо учить наизусть, как советовали Белый и Э.К. Метнер; понимая ритм повтора как возврат «себя осознающей активности сознания»³³, ее структуру можно «забыть»³⁶³. Четвертую симфонию Белого можно не учить наизусть и не высчитывать механизм возврата того или иного мотива, а слушать, когда целое сжимается до единого мига звучания целого — актуальной бесконечности. Но это эстетический эффект музыки и поэзии (одномерных форм искусства³⁴, по Белому), а не прозы, с ее линейным способом организации повествования.

Тематический принцип лежит в основании жанровых поисков А. Белого. Различные грани единой художественной идеи последовательно разворачиваются во всей совокупности художественного и жизнестроительного творчества художника, поэтому работа над «этапными» произведениями часто идет параллельно. Даже когда автор в пылу полемики бежит вперед, к другим идеям и целям, недовольное содержание не просто требует осуществления, оно, оставаясь крепкими нитями связанным с разворачиванием первичного сгустка идей, вбирает в себя и все новое. Так возвращение к темам «Золота в лазури» на протяжении всей жизни вбирало в себя черты новой поэтики каждого творческого периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лавров А.В. Мифотворчество аргонатов // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978. С. 10.

² Пискунов В.М. Опыт прочтения «Четвертой симфонии». // Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. — М., 2005. С. 97.

³ РГБ. Ф. 167, карт. 1, ед. хр. 12. Цит. по Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 108.

⁴ Ср.: разработку темы «отчаяния» в статье Белого «Символизм как миропонимание».

⁵ РГБ. Ф. 167, карт. 1, ед. хр. 15. Цит. по Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. — М., 1995. С. 116—117.

⁶ Подробнее см. в нашей статье: «Проза» — «поэзия» в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури» // Андрей Белый в изменяющемся мире. — М., 2007 (в печати). http://shalygina.chekhoviana.ru/belyi_zl.htm.

⁷ Дракон-солнце как символ совершающейся мистерии появляется также в финале «Глоссоластии».

⁸ Ср. разработку этого мотива в статье «Символизм как миропонимание».

⁹ Ср.: «В звуках «Solnze» и «Sol» — одинаково вписано: «соль». Языки отмечают все поздние следствия солнечных действий — процесс осушения влаги (Olnz-Solnze) — причину действий: светилом древним; наоборот: отражение Солнца на влаге, предшествующее образованию соли, — латинское «Sol» наш язык назвал: «соль». В немецком звуке «zl» равномернее вписан в звук соль: немецкая соль — это «Salz».

Но — почему нам гласит наш язык звуком слов: «Солнце — солоно?» Потому, что «sol» (солнце) — не солнце (которое — sor); «sol» — иллюзия, отражение на влаге, которая — солона; в этом смысле лик солнца на влаге морской, как и влага, — соленый; впрочем, может быть, звуки «соли» в звучании «Солнца» имеют иное значение: «Солнце — солит» (осушает моря), и мы вновь переносимся в давнюю эру, когда высыхала земля:

— все туманы, мешавшие видеть, редели; остатки атлантов увидели — ослепительный диск; Атлантида, ушедшая в волны, блистала вершинами кряжей: островными сушами; суши, блистая солями, росли из потопной воды, образуя заливы, уступы; врывались в заливчики волны, вскипая там златами отблесков; и, подлетая у берега клочковатую пеною, летя по пескам — по солям — как стеклянные полосы, пролетали в озера (лить соли); и — хлынуть обратно; и соль — отлагалась.» (Белый А. Глоссоластия. Поэма о звуке. — М., 2002. С. 72–73.)

¹⁰ Ср.: «← первый этап посвящения: хлынули волны в холодное лоно Луны («lin-lep-lon»); это мы лучим мысли; —

— второй этап: все лишь Майи, менения, мимо, мгновенья, моменты, движенья, фонтаны (мыслительной жизни вне нас); залетала она (мы — струим) —

— (при концентрации мысль оживает вне нас: мы не мыслим: нас мыслят, в нас мыслят; так себя ощущали ангелы в миг отделения нас; мы лучились из ангелов; и мы — лучим мысли) —

— менения, мимо, моменты (фонтаны струистого пара заметны зачаткам); отображение мены — imāo, imāho, imāgo: имею, имение; переживание времени, струй есть имение, мены явлений в себе; а это есть мимика, мина, манение, манование —

— третий этап: манение имений, менений (имение мимики) есть первое мнение; оно мина: мимический жест: от animalia к amīma.

Концентрация — путь к медитации; медитация не размышление, а знание мысли живой; контемплиция есть слияние с ней; но живая мысль — дух; наша мысль — отражение существа жизни Архангела; и знание Ангела мысли есть путь посвящения от земли до Юпитера (сущность лунного мира вскрывается тут); контемплиция — переживания себя, как Архангела; тут Луна разрывается в Солнце; мы видим Солнце: Демона Демонов; до-христианской культуры; по слову поэта к нам.

... Демоны выйдут из адской норы...

Siegach — Ассирийское Солнце восходит; восходит персидское солнце: Ахуро-Маздао; «Swag» — санскритское солнце, и «Helios-Serios-Sirius» блещут. Все Демоны — в золоте.» (*Белый А. Глоссолалия. С. 84—86*). Описанным здесь этапам путей посвящения были подчинены лирические сюжеты и композиции большинства более ранних произведений аргонавтического цикла Белого. Мы полагаем, что по отношению к «Глоссолалии» нет существенной необходимости трактовать ее символику и архитеконику как исключительно антропософскую, вторичную по отношению к лекциям Р. Штейнера, так как большинство символов, лежащих в ее основании, разработались Белым до знакомства с антропософией.

¹¹ О значении видений Белого для становления психоаналитики К.Г. Юнга см.: *Юнггрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера.*— СПб., 2001.

¹² *Юнг К.Г. Misterium coniunctionis.* — М., 1997, с. 114.

¹³ Солнце срединное (лат.).

¹⁴ Солнце небесное (лат.).

¹⁵ *Юнг К. Г. Misterium coniunctionis.* Там же.

¹⁶ *Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание.*— М., 1994. С. 244—255. Далее цит. по данному изданию. Впервые: *Мир искусства.*— 1904.— № 5.— С. 173—196.

¹⁷ Композиционный принцип организации статьи «Символизм как миропонимание» соотносим с диаграммой движения времени Белого — стремительное движение мысли вперед и ряд колец, нанизанных друг на друга. В орнаментальной прозе такое построение В.А. Новиков определяет через метафору «на винте». См.: *Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого.*— М., 1990.

¹⁸ *Белый А. Симфонии.*— Л., 1990. С. 251.

¹⁹ *Долгополов Л.К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества.* — М., 1988. С. 25—102, 55.

²⁰ Мы имеем в виду работы по аритмологии Н.В. Бугаева, оказавшие значительное влияние на мировоззрение младших символистов.

²¹ *Белый А. Симфонии.*— Л.,1990, с. 209.

²² Ср.: «Не в борении добра и зла увидел Белый человека, своего современника, а в более широкой перспективе — находящимся на грани двух сфер существования, двух «систем» мироощущения — сферы *быта* и сферы *бытия*.» (Долгополов Л.Д. Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988. С. 6.).

²³ Подробнее см. в нашей статье: *Время и вечность в художественной прозе А. Белого (на материале третьей симфонии «Возврат») // Поэтический текст и текст культуры. Межд. сб. науч. трудов.* — Владимир, ВГПУ, 2000. — С. 141–151. http://shalygina.chekhoviana.ru/vremja_i_vechnost'.htm.

²⁴ Подробнее см. в нашей статье: *Чеховский цикл в «Весях» (1904) и проблемы поэтики «Пепла» А. Белого // Из истории символистской журналистики: «Весы».* — М., 2007. — С. 172–186. <http://shalygina.chekhoviana.ru/vesy.htm>.

²⁵ *Кожевникова Н.А.* Андрей Белый // *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей.* — М., 1995. С. 7–99, 21–23.

²⁶ *Скатов Н.Н.* «Некрасовская» книга А. Белого. // *Андрей Белый: Проблемы творчества.* — М., 1988. С. 151–192, 162.

²⁷ То, что это, вероятнее всего, более общий признак стилистики поэтической прозы, в том числе и поздней чеховской прозы, создает действительно уникальную в истории русской литературы ситуацию. Белый в поэтике стихотворного цикла «Пепел» ориентируются не только на поэтические образцы русской классической литературы (Некрасова), но и, по его признанию, прозу А.П. Чехова.

²⁸ О неоднозначных оценках этого произведения в современной и прижизненной критике см.: *Пискунов В.М.* Опыт прочтения «Четвертой симфонии». // *Пискунов В.М.* Чистый ритм Мнемозины. — М., 2005. С. 94–104.

²⁹ Произведение для узкого круга (нем.).

³⁰ *Метнер Э.К.* Маленький юбилей одной странной книги (1902–1912) // *Андрей Белый: pro et contra.* — СПб., 2004. С. 340–341.

³¹ См.: *Метнер Э.К.* Стили. // *Вольфинг.* Статьи критические и полемические (1907–1910). Приложения (1911). — М., 1912. С. 282–289.

³² О понятии «словесные массы» см.: *Жирмунский В.М.* К вопросу о формальном методе. Предисловие // *Вальцель, Оскар.* Проблема формы в поэзии. — Пг., 1923. <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html>.

³³ См.: «Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения — как формальное — полагается не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, — независимо от предметного и смыслового единства своего содержания; повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно — в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, — а моменты относящейся активности, живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обманяния, охватывания предмета

и события.» (*Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.— М., 1975. С. 6–71, 64.).

³⁴ Косвенно возможность подобного восприятия Четвертой симфонии А. Белого подтверждают выводы К.М. Соливетти, которая в структуре «Кубка метелей» видит аналог стадии посвящения, соответствующей обретению «платоновской памяти». Эти идеи были высказаны в ее докладе на конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения» (Москва, 2005).

³⁵ См.: *Белый А.* Формы искусства. // Мир искусства.— 1902.— № 12. С. 343–361.

И.С. Приходько
(Москва)

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И АЛЕКСАНДР БЛОК: «КНИГА СУДЕБ» И «ПЕСНЯ СУДЬБЫ»*

Есть основания предполагать, что «Песню Судьбы» (1907–1908) А. Блок создает в полемике с драмой Л. Андреева «Жизнь Человека» (1906). Вызревание замысла и работа над драмой «Песня Судьбы» хронологически совпадает с периодом переживания поэтом сильнейшего потрясения от драмы Леонида Андреева, поставленной В.Э. Мейерхольдом в театре В.Ф. Комиссаржевской и шедшей с огромным успехом в 1907–1908 гг. А. Блок присутствовал на премьере 22 февраля 1907 г.¹ и посещал спектакль неоднократно на протяжении следующего театрального сезона. Свой знаменитый отзыв на «Жизнь Человека» в статье «О драме» он пишет в августе — сентябре 1907 г.² А первые проблески будущей драмы Блок фиксирует в записи от 9 июня 1907 г.: «Коробейники» поютя с какой-то тайной грустью. Особенно — “Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись...” Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. В этом будет тайна ее (Н.Н. Волоховой — И.П.) и моего пути. — ТАК писать пьесу — в этой осени» (курсив Блока — И.П.) [ЗК: 94-95].

В письме к матери от 21 апреля 1908 г. Блок говорит, что в этот вечер идет «на “Жизнь Человека” к Станиславскому» [8: 237]. В письмах от 15 и 28 апреля 1908 г. он сообщает, что заканчивает работу над «Песней Судьбы» [8: 236, 239]. 1 мая 1908 года состоялось первое чтение драмы в кругу литераторов, о чем свидетельствует запись Блока от 2 мая. В этой записи зафиксировано также, что тогда же, по горячему следу, он написал об этом событии Л. Андрееву, и приведены знаменательные слова из его письма: «Я считаю, что здесь впервые “схожу с шаткой чисто лирической почвы”» [ЗК: 106]. В письме к матери от 3 мая 1908 г.

* Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Научного совета отделения историко-филологических наук РАН «Русская культура в мировой истории», проект «Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX вв. Динамика жанра: Лирика. Драма».

он называет Андреева в числе слушателей, которые приглашены на повторное чтение пьесы 4 мая 1908 г. [8: 240]. Об Андрееве как одном из первых слушателей своей драмы он думал еще 31 марта 1908 г. и тогда же хотел подготовить и прочесть доклад об Андрееве-драматурге, что отражено в письме к матери от 31 марта 1908 г.: «Кончаю “Песню Судьбы” и буду читать ее многим лицам, вероятно также Андрееву. На Пасхе, вероятно, будет Андреевский вечер с музыкой Ребикова, чтением и игрой актеров Художественного театра и с двумя докладами (один из них мой — «Андреев, как драматург»). Все это будет торжественно. Я еще не решил окончательно, читать или не читать, но скорее — буду читать, отчасти, для реабилитации Андреева»³.

О том, какое значение придавал Блок «Песне Судьбы», читаем в письмах этого времени матери и жене: «Я живу “Песней Судьбы”»; «люблю ее больше всего, что написал» [8: 240]; «“Песня Судьбы” все так же важна для меня. Но теперь еще по-новому, точно я еще больше ее пережил и смотрю на нее объективнее и свободнее» [8: 244]. Развернутую концепцию своей драмы Блок излагает в письме к Станиславскому от 9 декабря 1908 г. [8: 265–267]. Для него это не только драма, отражающая «живую, реальную тему» о народе и интеллигенции, которая, по словам Блока, «больше всех нас», «всеобщая наша тема», но и глубоко личная, автобиографическая вещь, о чем он также говорит в письмах к родным [8: 220–221; 240; 243–244 и др.]. Автобиографический подтекст «Песни Судьбы» достаточно полно изучен⁴. В драме «Жизнь Человека» Л. Андреева Блок также усматривает, при всей мере ее «всеобщности», глубоко личное звучание. В статье «Памяти Леонида Андреева» (1919) Блок определяет эту драму как «самую автобиографическую пьесу» [6: 133]. Не случайно Блок здесь же говорит о том, что «важное» для него «воспоминание об умершем» «связано с источниками, которые питали его жизнь и мою жизнь» [6: 129]. Эти «источники» он раскрывает в своих высказываниях о творчестве Андреева и, в частности, о драме «Жизнь Человека»: чувство «ужаса при дверях», «отчаянья, гнева, тоски».

Блок с большой прозорливостью усмотрел глубоко личную подоплеку драмы Л. Андреева, писавшейся в Берлине, когда ее автор был в тяжелом душевном состоянии, потеряв жену, умершую во время родов. Свою драму он посвятил ее памяти. Для Блока это тоже были годы тяжелых личных потрясений. Андреев, со своей стороны, мог понять трагизм мироощущения Блока, что особенно ярко проявилось в его драме «Черные маски» (1908), созданной под влиянием блоковской лирики. Но это предмет отдельного разговора.

Блок не без сожаления пишет о странной «связи» с Л. Андреевым, которую оба чувствовали в течение всей жизни, особенно в

1907–1908 гг., но которой не дали развиваться. Он приводит слова из письма Андреева от 3 апреля 1908 г.: «Сколько раз я к Вам собирался, как хотел Вас повидать, — и все не приходится, все не приходится... Почему мы с Вами идем против судьбы?» — Но мы не увидались», — заключает Блок, имея в виду человеческое и профессиональное общение⁵. Драма «Песня Судьбы» послужила очередным «поводом» для встречи Андреева и Блока: Андреев присутствовал на чтении, но пьеса, по словам Блока, ему «очень не понравилась» [6: 134].

Литературные связи Блока и Андреева подробно описаны в статье В.И. Беззубова⁶. Прямые реминисценции из рассказа Андреева «Тьма» в драме «Песня Судьбы» обнаружены и проанализированы в статье Д.М. Магомедовой «Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы»⁷. Предварительные наблюдения над мифологемой *судьбы* в названных драмах Блока и Андреева опубликованы в виде тезисов автором этой работы⁸.

В данном этюде предлагается расширенный вариант исследования этой темы.

Не удивительно, что «Песня Судьбы» не понравилась Андрееву. Размышляя над заданной в пьесе Андреева темой Судьбы Человека, Блок дает прямо противоположную ее трактовку. Жизни Человека он противопоставляет Судьбу Героя; бессилию Человека перед немолчим роком — радостную готовность ответить на зов Судьбы; тому, чье имя Некто в сером, воплощающему беспощадный рок, — прекрасную Фаину, Россию, воплощение Судьбы; «наемному тещу, с суровым безразличием читающему Книгу Судеб» «голосом, лишенным волнения и страсти», — зовущую песню весеннего ветра, от которой «жутко и радостно»; нестройному хору многих обезличенных голосов, инструментам, играющим «не в тон друг другу» «коротенькую, в две музыкальные фразы, польку» с «чрезвычайно пустыми звуками» — мировой оркестр, «страстное волнение мировых скрипок»; визгу и странному смеху старух, устраивающих шабаш вокруг умирающего Человека, — «разносимый вьюгой» «победно-грустный напев» Коробейника; сгорающей свече, символизирующей трагическую обреченность человеческой жизни, — фонарь, освещающий путь как символ свободы и необходимости в выборе Судьбы. Книге Судеб, в которой записана жизнь человека и в которой ни одной строчки и ни одной буквы нельзя отменить, с чтения которой начинается драма, противопоставлена звучащая извне и отзывающаяся в душе героя Песня Судьбы. Книга Судеб — для всех и про всех. Песня Судьбы — для избранника. Книга Судеб — мистический документ. Песня Судьбы — властный зов высшей силы, персонифицированной в природной стихии (*голос ветра*), в стихии национально-ис-

торической (*Фаина*) и в лирической стихии внутреннего голоса героя-автора.

В центре драмы Л. Андреева — человек эмпирический, находящийся в полной зависимости от внешнего мира, ожидающий, когда фортуна повернется к нему. Его счастье и несчастье, приобретения и утраты, как и рождение и смерть, — не зависят от него. Так было, есть и будет всегда и с каждым. Все предрешиено в жизни Человека, все свершается своим чередом. В трактовке Андреева Человек — «игла, которой кто-то что-то шьет» (Г.В. Флоровский). В его жизни нет места самоопределению, свободному выбору и ответственности. Он подчинен законам мировой необходимости. Над Человеком стоит чужая, неведомая роковая сила, которая внушает ему страх. А где страх, там несвобода, напряженность, враждебность. Протест Человека, его вызов этой чужой и враждебной силе, — лишь акт отчаянья, неспособный повлиять на «неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу» [5: 192].

Герой Блока — человек духовный, способный к осознанию своей Судьбы, своего пути. Он открыт навстречу миру и мир открывается ему. В эмпирическом он провидит метафизическое. Его озарение — религиозного свойства. Он одержим волей к воле, к действительному самоотречению. В 1908 г. Блок пишет о «священной формуле»: «Отрекись от себя для себя, но не для России» (*Гоголь*); «Чтобы быть самим собою, нужно отречься от себя» (*Ибсен*); «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица (курсив Блока — *И.П.*) от своего эгоизма» (*Вл. Соловьев*). На эту формулу, — пишет дальше Блок, — «неизменно наталкивается» «каждый человек», «если живет сколько-нибудь сильной духовной жизнью» [5: 349]. Во имя такого самоотречения покидает свой «белый дом», где живет «слишком счастливо» с женой и матерью, герой драматической поэмы Блока. Испытанию разлукой во имя героического самоосуществления подвергает он и свою любовь. Одним из эпитафий к драме Блок взял слова из Первого Послания апостола Иоанна: «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение» (*IV, 18*). Бесстрашие блоковского героя противостоит страху Человека в драме Л. Андреева. Принимая на себя нелегкое бремя свободы, он ищет опоры лишь внутри себя самого. Это не гордыня, но доверие к внутреннему голосу, которым говорит Божественное в сыне человеческом. Неслучайно герой «Песни Судьбы» — «жених», сын «чертога брачного» в высшем, христианском смысле.

Второй эпитаф к драме Блока — знаменитый лирический монолог из «Мертвых душ» Гоголя — раскрывает важную тему России и связи с нею героя: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непости-

жимая связь таится между нами? — Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» [4: 103]. Заданная эпиграфом пространственная тема развернута уже в топографии первой картины: «На холме — белый дом», «сад», «дорожка спускается от калитки и вьется под холмом». «Другие холмы ... уходят цепью вдаль и теряются в лысых и ржавых пространствах болот. Там земля сливается с холодным, ярким и четким небом». Действие шести картин из семи происходит под открытым небом: это либо та же картина перед домом, либо промышленная выставка в городе, либо беспредельные пространства русских равнин. В Пятой картине — многоплановый пейзаж, с ближним и дальним планом: «Широкий пустырь озарен осенней луной. — На втором плане — какое-то заколоченное здание. Вокруг пятна лунного света. <...>. Бесконечная равнина. Кой-где блестят вдоль речного русла тихие заводы <...>; за купами деревьев серебрятся редкие кресты церквей. Где-то вдали — сигнальные семафоры <...> указывают направление железнодорожной линии. <...> За полями — светлые осенние леса <...>. На горизонте — неясные очертания фабричных труб и городских башен. Справа — часть резной решетки парка с калиткой...» [5: 142]. Пейзажи, данные в ремарках, озарены светом, и если это не весеннее, «яркое и четкое небо» или «солнечный диск», то лунное сияние или сияющие звезды. Воплощением света становится Елена, а сияния — Фаина, о чем свидетельствуют и их греческие имена.

В драме Л. Андреева действие во всех пяти картинах происходит в замкнутом пространстве «правильно четырехугольной» комнаты, освещенной «ярким, теплым светом» только во Второй картине, озаглавленной «Любовь и бедность». Но и здесь есть темный угол, в котором укрывается Некто в сером со свечой, бросающей отсвет лишь на его «каменный» подбородок. Даже в сцене бала, несмотря на белизну стен, преобладает полумрак, электрические люстры освещают лишь потолок, а в огромных проемах окон зияет чернота. И, конечно, все тот же темный угол с Некто в сером. В Прологе, где он впервые выступает, все затянуто серым, как и сам он, в «широком, бесформенном сером балахоне», с «серым покрывалом», «густую тенью кроющим верхнюю часть лица».

Даже свет «из невидимого источника» «так же сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов»⁹. Действие в открывающей и завершающей картинах происходит в «глубокой тьме» или «сгущающемся сумраке», с копошащимися «мышинными» старухами. В постановке Мейерхольда драма Андреева, по вос-

поминаниям современников, буквально «тонула» во мраке. Один из критиков писал, что «впечатление ужаса достигается вскриками, взвизгами и такой темнотой, что театр походит на чернильницу»¹⁰. Сам автор пенял на эту крошечную тьму спектакля режиссеру: «Этот мрак! Мейерхольд злоупотребляет им. Всю пьесу он пронизал мраком, нарушив цельность впечатления. В ней должны быть свет и тьма»¹¹.

В странном противоречии с этими впечатлениями находится восприятие Блока, который также вначале говорит о «вечном мраке на сцене и паутинном свете, ползущем с потолка» [5: 191], но в заключение прославляет «потоками льющийся» свет, который выражает «твердую уверенность, что *победил Человек*» (курсив Блока — И.П.): «Но свет негаданно ярок, и источник этого света таится в «Жизни Человека» [5: 192]. Здесь же, после слов «Да — тьма, отчаянье. Но — свет из тьмы», он цитирует любимую и много значившую для него строфу из Вл. Соловьева:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики Роз Твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

Остается предположить, что это было индивидуальное блоковское восприятие в перспективе, которое вскоре воплотилось в мотивах и оформлении «Песни Судьбы». Можно сказать, что драма Блока «проросла» из «Жизни Человека». Блок, в отличие от Мейерхольда, почувствовал, что в крошечной тьме леонид-андреевской драмы есть точечные яркие всполохи, выражающие протест Человека, отважно бросающего вызов, «ищущего меча и щита, как Зигмунд», проклинающего и вызывающего «на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу». Не случайно он дважды цитирует слова из драмы, которые почти дословно отзвучат в «Песне Судьбы»: «... *ледяной ветер безграничных пространств* бессильно кружится и рыскает: колебля пламя, светло и ярко горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем. — Но убывает воск...» (курсивом выделены дважды повторенные в статье слова из драмы Л. Андреева [5: 191, 193] — И.П.).

Конечный вывод Блока в его статье «О драме» оптимистичен: «Жизнь Человека» — «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудес-

ный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”. Тает воск, но не убывает жизнь» [5: 193].

«Жизнь Человека» дала Блоку мощный импульс для осмысления проблемы Человека. В «Песне Судьбы» герой на вопрос Фаины: «Кто же ты такой?» — отвечает: «Человек». Фаина: «Человек? В первый раз слышу. — У тебя лицо в крови». Герман: «У меня сердце в крови» [5: 140]. Исходный андреевский мотив страдания служит залогом преображения героя у Блока, его «вочеловечения». Большой Монах, рассказывая Елене о своем томлении по настоящей жизни, которое пробудила Фаина, замечает: «...так хотелось мне быть человеком...» [5: 116]. А Друг в сцене «бичевания» Германа «со свойственной ему серьезностью» вспоминает евангельское: «Се человек»¹².

В драме Л. Андреева действует рок (фатум). Человек — объект его действий.

В пьесе А. Блока действует сам герой: не судьба помыкает им, но он избирает Судьбу. Фатуму (Ананке) древние противопоставляли Фортуна (Тихе), то есть счастливый случай, удачу, неожиданное везение. Однако Фортуна может проявлять себя только там, где царит Фатум: она так же слепа, как и рок. Судьба в драме Блока противопоставит року иначе: это сила, проявляющаяся в самом человеке, связующая в нем запредельное и предельное, космическое и земное, вечное и временное. Если в «Жизни Человека» вечность, подобная черной бездне, омывает островок времени от рождения до смерти Человека, то в «Песне Судьбы» вечное — безначальный свет и смысл — проникает во временное, проявляет себя в нем, приобщая мгновение к вечности. Героя драмы Блока отличает осмысленность переживания каждого мига в противовес бессмысленности всей жизни Человека Л. Андреева. Последний стремится к богатству и благополучию; герой Блока — к «нищете духа» как залогом духовного освобождения.

Самостоятельное значение в драме Блока приобретает душа героя. Именно душа силой озарения и доблести формирует судьбу: «А в конце пути — душа Германа». С душой (судьбой) связан у Блока образ Ангела-хранителя (Елены), которому в царстве рока соответствуют мойры, парки, норны (старухи в драме Л. Андреева).

Если «Жизнь Человека» — трагедия обреченности и сопротивления року, то «Песня Судьбы» — мистерия «вочеловечения» и духовного преображения. Полярность точек зрения на человека и его судьбу в драмах Л. Андреева и А. Блока — отражение полярно противоположной философской и религиозной ориентации их авторов, при всей общности исходных позиций в отношении к страданию человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 104. Труды по русской и славянской филологии. IV. Тарту, 1961. С. 334.

² Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. М.1960–1963. Т. 5. М., 1962. С. 186–193. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ Письма Александра Блока к родным. Л., «Academia», 1927. С. 201.

⁴ Магомедова Д.М. Блок и гностики // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 70–83; Приходько И.С. Мифопоэтика «Песни Судьбы» А. Блока // Изв. АН СССР. Сер. Лит-ры и языка. 1993. Т. 52, № 6; Любимова О.Е. Блок и сектанство: «Песня Судьбы», «Роза и Крест» // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 69–89.

⁵ «Реквием». Сборник памяти Деонида Андреева. М., 1930. С. 86.

⁶ Беззубов В.И. Александр Блок и Леонид Андреев // Блоковский сборник. Тарту, 1962. С. 226–320.

⁷ Магомедова Д.М. «Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы» // Шахматовский вестник 2005. М.: Наука. (в печати).

⁸ Приходько И.С. ПЕСНЯ СУДЬБЫ и КНИГА СУДЕБ (Философема *судьбы* в драмах «Песня Судьбы» А. Блока и «Жизнь Человека» Л. Андреева) // Художественный текст и культура. Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. Владимир, 1993. С. 50–52.

⁹ Андреев Л.Н. Драматические произведения в 2-х томах. Л., 1989. Т. 1. С. 176.

¹⁰ Цит. по: Чирва Ю.Н. Примечания // Андреев Л.Н. Драматические произведения... Т. 1. С. 499

¹¹ Там же. С. 499.

¹² О «вочеловечении» и двупостасности ЧЕЛОВЕКА в драме «Песня Судьбы» см.: Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994. С. 34–40.

М.В.Козьменко
(Москва)

ПСИХОХРОНИКА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА: РАННИЕ ДНЕВНИКИ КАК ПРОТОФОРМЫ ПОЭТИКИ ПИСАТЕЛЯ

Сохранилось девять тетрадей с ранними дневниками Л. Андреева, которые охватывают временной отрезок начиная с его учебы в предпоследнем классе гимназии (весна 1890 г.), включают первые и последние годы обучения в университетах (Санкт-Петербургском и Московском) и завершаются эпохой работы в «Курьере» и начала собственно писательской деятельности (крайняя дата — 23 апреля 1901 г, если не считать двух «эпигонических» записей от 1 января 1903 г и 9 сентября 1907 г.)¹.

Как многие дневники, относящиеся к поре становления самосознания, они интровертированы². Вместе с тем, в дневниках Андреева поражает усугубленная рефлексивность, крайняя сосредоточенность на собственных мыслях и чувствах, неизменно сопровождаемая напряженной самооценкой. Фиксация внешних событий (если для нее остается место), как правило, жестко связана с интроспекцией. Но подчас старательно сплетенная автором-героем дневника ткань многостраничных, до предела логически упорядоченных рассуждений вдруг разрывается экстатическими взрывами эмоций (и нарочито «умозрительный» стиль тогда сменяет манера, близкая к «потoku сознания»). Так перед нами возникает весьма своеобразный дискурс, который можно назвать психохроникой. Жанрово-стилистическим образцом, на который на первом этапе ориентировался юный психохронист, вероятней всего, являлся «Журнал Печорина» из лермонтовского «Героя нашего времени» (в дневнике упоминается и сам Печорин), а ожесточенно-логическое начало дневникового текста ориентировано на сочинения Шопенгауэра и Э. Гартмана, фрагменты из которых постоянно возникают рядом с собственными суждениями о жизни. Элементы метафизической гносеологии и пессимистической этики, излучаемые из этих философских работ, влияли на идейно-смысловую ауру дневников. Так, один из тематических лейтмотивов — тема самоубийства, помимо экзистенциальной первоосновы, имела и умозрительную природу.

Все эти моменты удивительным образом сопрягаются с главной содержательной материей психохроники, которой являются любовные переживания. Отношения с подругами или предметами воздыхания, связанные с ними эмоции и проекты «обольщения», меняющаяся в связи с ними самооценка попадают на страницы дневника, как объекты исследования на стол анатома, под неумолимый скальпель вивисектора, руководствующегося методиками разъятия Шопенгауэра, Гартмана и... Печорина (поддерживаемого героями-индивидуалистами модных тогда романов Поля Бурже и Фридриха Шпильгегена).

Это позиция — неслучайна. Самый первый дневник начинается с сетования на аморфность более ранних, неудовлетворительных для Андреева попыток в дневниковом жанре. Поэтому уже на первой странице выдвигается некий абстрагированный повествователь, долженствующий структурировать поток мыслей, впечатлений и чувствований: «Отсюда вполне ясно видно, что лжи в этом дневнике не будет и будет писать не я думающее, а другое я, это первое я критикующее и контрастирующее» (*Дн1. Л. 2*). Внутренней коллизией дневникового дискурса оказывается именно это противостояние между «думающим “я”» и «контрастирующим “я”». Последнее «я», предполагающее некую острабяющую дистанцию, порождает «метадневник» — периодически возникающие записи, посвященные рассуждениям о задачах и форме самого дневника, сравнению дневников разных периодов и т.п. Это коллизия подчас воспринимается «соавторами»-оппонентами очень остро: «У меня этот дневник выходит как будто живым лицом. Иногда я чувствую себя очень близко к этому лицу, тогда как другой раз я чувствую, что теряю с ним связь. Тогда все то, что я пишу в него, выходит как будто не моим, и я сам себя не узнаю в своих словах. Тогда и писать-то неприятно становится. Вот так это у меня последнее время выходит: словно о самом важном умалчиваешь, а говоришь о пустяках, и дневник тебя не понимает» (*Дн2. Л. 6*). Иногда отмечается прямой конфликт между двумя «я» дневника: «Да, мы перестали с дневником понимать друг друга, и причина этого кроется в том, что я слишком редко и беспорядочно пишу в нем. Дневник остался позади, а моя психия слишком далеко шагнула вперед» (*Дн2. Л. 61*). Поэтому «герой» дневника ощущает разрыв между некоей подлинной, экзистенциальной самооценкой и дневниковой констатацией параметров своего «я»: «Да, странное представление о моей личности вынес бы тот, кто вздумал бы прочесть мой дневник, не будучи лично знаком со мною» (*Дн3. Л. 6*).

Благодаря своеобразию дискурса, дневник нельзя назвать собственно летописью жизни его автора-героя. Как уже указывалось, в нем

очень слабо и чрезвычайно выборочно отражены внешние события³. Время дневника так же не «летописно»: то оно чрезмерно уплотняется в одних фрагментах (многостраничный самоанализ, связанный с незначительным внешним событием), то становится весьма «разреженным» из-за больших хронологических разрывов. Часто время движется вспять — когда автор вспоминает события, произошедшие за рамками текущего дневника, пытается восстановить хроникальные лагуны или еще раз возвращается к событиям, уже описанным в дневнике ранее. Весьма своеобразны позднейшие «приписки», когда события и мысли, изложенные в одной из законченных тетрадей дневника, анализируются (в конце этой же тетради или на полях) в иную эпоху, когда ведется уже новая тетрадка. Андреев сам понимает неуместность с точки зрения традиций жанра подобного автокомментария задним числом: «Хотя самой сущности дневника противоречит вводить в него какие-нибудь позднейшие поправки, но, читая, через несколько месяцев, этот дневник, я настолько возмущаюсь в нем своей ролью, что решительно не могу молчать. Возмутительна в особенности приписка» (*ДнЗ*. Л. 32). Парадоксально, что возмущение неуместной припиской отмечается посредством еще более поздней приписки, так сказать, «постприписки».

Все это требовало композиционного упорядочения, так как грозило распадом единого дискурса. Приведенные выше сетования на аморфность самых ранних дневников (двух дневников, ведшихся в течение двух предшествовавших лет) имели и «организационные» последствия: эти дневники были уничтожены, а отчет дневникового времени был начат с первого сохранившегося дневника, с 12 марта 1890 года. Постепенно вызревает жанровое оформление каждой тетрадки дневника как очередной части некоего психологического романа о самом себе. В первой же (из неуничтоженных и созданных по новым правилам) дневниковой тетрадке появляется оформленный по всем эдиционным правилам «титульный лист». Он содержит: 1) название произведения — «Дневник»; 2) своеобразный подзаголовок, уточняющий место данной тетрадки в потенциальном «романе о себе», — «Часть первая»; 3) крайние даты данного дневника — «12 марта — 30 июня 1890 г.»; 4) стихотворный эпиграф (ставший лейтмотивом, в обязательном порядке повторяющимся на титульном листе почти всех последующих тетрадок)³⁶⁸. Структура «титульного листа» с небольшими композиционными варьированиями останется неизменной для всего дневникового цикла. Начиная с четвертой тетрадки к ней прибавится указание на место действия (в данном случае — «Орел»). В пятой тетради структура дневника усложняется, помимо указания на «часть» появляется указание на «том». Это мож-

но объяснить тем, что пятая тетрадь повествует о начале жизни героя в Петербурге: существенные изменения в его жизни отмечены и в рубрикации дневника-романа, на титульном листе значится: «Дневник. Том II, часть 1». Мы можем реконструировать «оглавление» андреевского дневника-романа в целом следующим образом:

Том 1. Части 1-4. 12 марта 1890 — 17 августа 1891. Орел. (Дн1 — Дн4);

Том 2. Часть 1. 3 сентября 1891 — 5 февраля 1892. Петербург. (Дн5);

Часть 2. 26 марта — 20 сентября 1892. С. Петербург—Орел (Дн6);

Часть 3. 26 сентября 1892 — 4 января 1893. Орел — С.Петербург. (Дн7);

Часть 4. Январь— март 1893 (не сохранилась);

Часть 5. 5 марта — 9 сентября 1893. Орел — Севск — Орел (Дн8);

Том 3. Сентябрь 1893 — март 1897 (не сохранился);

Том 4. 27 марта 1897 — 23 апреля 1901³⁶⁹. Москва (Дн9).

Тома и части являются не только локально-хронологически отмеченными, но и композиционно законченными частями целого. В начале каждой тетрадки располагается своеобразный пролог, включающий, как правило, в себя «метадневник», где заново оцениваются отношения психохроникера с «другом-дневником». Последние записи тетрадки часто содержат оценку завершившегося жизненного этапа, что придает очередной части композиционную завершенность. Иногда это поддерживается формальным указанием, например: «Конец II-ой части» (Дн6).

Каждому тому (и в определенной степени — каждой части) дневника-романа присуще и сюжетное единство. Первый «том» посвящен последним полутора гимназическим годам, связанным с кризисом в отношениях с Зинаидой Сибилевой (собственно сам кризис является сюжетным центром «тома» и, видимо, был бессознательным стимулом к началу написания «романа»). Фабула второго «тома» держится на географической оси Петербург — Орел и на рассказе о продолжении «любви-ненависти» к Сибилевой, осложняемой бесконечными попытками разрыва и мелкими и крупными влюбленностями (наиболее значительным было поневоле платоническое чувство к Евгении Хлуденевой). В октябре 1893 г. Андреев становится студентом Московского университета, и можно предположить, что географический стержень повествования в утраченном третьем «томе» объединял Москву и Орел, а главная сюжетная интрига основывалась на первом

этапе любви к Надежде Антоновой (ретроспективно о многих сюжетных линиях утраченного дневника говорится в следующем, четвертом «томе»). Последний, четвертый «том» географически ограничен Москвой и ее дачными пригородами, здесь находят свою развязку отношения с Антоновой и описаны первые годы ухаживания за Шурочкой Велигорской, лишь через пять лет сделавшейся женой Андрева.

Романно-игровой характер имеет и введение в хроникальную ткань обращений автора дневника к воображаемому читателю или даже целых диалогов с ним (примеры см. в прилож. 1). Даже когда Андреев стремится подчеркнуть сиюминутную «подлинность» высказывания, это не противоречит тенденциям дневникового дискурса к «романоподобию», литературной условности. Так, в одном месте он, пытаясь чуть ли не графически отобразить воздействие выпитой водки на качество собственного текста, уславливается с читателем, что каждая новая рюмка (выпиваемая в процессе писания данного дневникового фрагмента) будет отмечаться красной строкой. Но постоянное подмигивание в этом фрагменте читателю не позволяет его рассматривать в качестве некоего подобия «автоматического письма», которое позже будут культивировать сюрреалисты, а заставляет расценивать как ту же романтическую игру с воображаемым собеседником (текст см. в прилож. 2).

Романное «остранение» дневника имело во многом катартическую функцию. Чрезвычайно тяжелая жизненная «материя» так или иначе проникала в психохронику. В «томе» первом к ней можно отнести и ужасающую нужду семьи (когда, например, мать героя вынуждена была закладывать даже фамильные иконы — см.: Дн2. Л. 10 об.), и колоссальное физическое напряжение Андреева (как старший сын семейства, оставшегося в 1889 г. без отца, он стал единственной ее опорой, разрываясь между обучением в гимназии, многочисленными уроками с гимназистами из младших классов и рисованием портретов на заказ), и общую интеллектуальную безотрадность провинциальной жизни. Дневник-роман давал преломленное и в какой-то степени эстетически упорядоченное отражение всех тягот социально-бытовой жизни (не говоря уже о хаосе постоянно находящегося на грани катастрофы психологического бытия Андреева-гимназиста (как и позже — Андреева-студента), изнуряемого безответными влюбленностями, алкоголизмом и метафизическими безднами солипсизма и пессимизма). Характерно признание в необходимости дневника как инструмента поддержания психологической целостности самосознания. Так, в начале второй части второго тома, говоря о собственной апатии и отсутствии стимулов к писанию, Андреев пи-

шет: «<...> решил я теперь вновь вести дневник не затем, чтоб удовлетворять этой несуществующей потребности, а затем, чтобы пробудить известный орган функционированием его, чтобы возвратить к жизни эту потребность, поступая так, как бы она существовала, другими словами, привить ее к себе» (*Днб*. С. 255).

Отмечая трехлетие со дня начала ведения дневника-романа, Андреев говорит о том, что надежды на него как на инструмент собственного интеллектуального и морального возмужания не оправдались, но вместе с тем констатирует его благотворную катартическую роль: «Во всяком случае я благодарен дневнику: как вспомнишь, сколько раз являлся он моим единственным другом, на груди которого проливались тяжелые слезы, дававшие исход какому-нибудь мучительному чувству или мысли!.. Где отыскать другого такого ж верного друга? И я люблю его, хоть часто смеюсь над ним. Люблю того невидимого читателя, который глядит на меня сквозь строки. Для меня неважно, кто будет этот читатель: пусть даже Буренин. Сочувствие мне не нужно» (*Днв*. Л. 22 об.). Здесь симптоматична бессознательная оговорка: «неважно, кто *будет этот читатель*», свидетельствующая о сугубо авторских амбициях субъекта высказывания. И в следующем абзаце он благодарен дневнику за то, что тот научил его «писать и говорить»: «Меня радует еще одно: с каждым днем я все менее *пишу* и все более *говорю* в дневнике, т.е. перестаю гоняться за изысканным литературным изложением, которое, как я убедился, только обесцвечивает и затемняет всякую оригинальную мысль, и на бумаге передаю мысль так же, как я передал бы ее и в разговоре» (*Там же*).

Дневник-роман, в котором полубессознательно аккумулировались креативные потенции молодого Андреева, сложным образом сопрягается с непосредственными творческими опытами. Необходимо отметить, что Андреев-гимназист, по свидетельству многих мемуаристов, превосходно писавший пространные школьные сочинения⁶, не помышлял о писательской карьере. Он чувствовал «в себе способность сделаться философом, хотя, конечно, и не самостоятельным» (*Дн1*. Л. 35 об.); мечтал «ясно и последовательно изложить выработавшиеся <...> воззрения на нравственность <...> построить систему этики» (*Дн1*. Л. 36 об.). Начало одного из намеченных философских сочинений под названием «Проклятые вопросы» инкорпорировано в текст дневника (*Дн1*. Л. 8–10 об.). Но лишь графически выделенный заголовок и замыкающие текст кавычки отделяют этот опус от множества дневниковых страниц, заполненных аналогичными собственными размышлениями и выписками из книг философов и писателей.

Первый набросок художественного произведения появляется лишь в конце сентября — октябре 1892 г. Он располагается на послед-

них страницах дневниковой тетрадки соответствующего периода (*Днб*). Фрагмент представляет собой начало рассказа о ссыльном студенте, первый подступ к рассказу «Загадка», опубликованному в 1895 г.⁷ В отличие от напечатанной версии, набросок весь пронизан орловскими реалиями и переключками с мотивами и персонажами дневников орловского периода. Но отметим, что намеченный беллетристический сюжет и экзистенциальный сюжет параллельного дневника находятся в сложных, асимметричных отношениях. Герой рассказа — студент Валентин приезжает в Орел в сопровождении жандарма, высланный за какую-то политическую «историю». Он едет, полный решимости продолжать дело, связанное с некоей «организацией», но другими методами, жаждет «всех спасти», просветить, внести свет в «темное царство» провинциального застоя. Обстоятельства возвращения в Орел самого Андреева летом 1892 г. совсем другого рода. Он прибыл в родной город после неудачно сданного экзамена, что лишало его надежд не только на стипендию, но и на освобождение от платы за обучение (см.: *Днб*. С. 272). Он ехал в Орел не «спасать» других, а, скорее, зализывать собственные раны: и от неудачно сданного экзамена, и от наиболее глубокого кризиса в отношениях с Зинаидой Сибилевой, результатом которого стала попытка самоубийства в феврале того года (см.: *Днб*. С. 257, 292).

Т.е. Андреев хотя и включает «фабулу» собственной судьбы в этот набросок, но одновременно пытается «исправить» безрадостные жизненные реалии, видимо, подсознательно рассчитывая на знакомый уже катартический эффект. Подобная, едва ли не психотерапевтическая техника преобразования «правды» в «поэзию» станет характерным моментом раннего творчества Андреева. Аналогичным образом будут перелицованы дневниковые мотивы в неопубликованных рассказах «Розочка»⁸ (1898) и «Дело прошлое»⁹ (1899). Оба рассказа посвящены взаимоотношениям героя с женщинами (прототипами которых являются три наиболее значимых для него имени — З. Сибилева, Н. Антонова и Е. Хлуденева) и в обеих фабулах обстоятельства для героя складываются крайне благоприятно: оба рассказа завершаются примирением героя с любящими его героинями. На страницах же дневников близкие протосюжеты развиваются в ином направлении — это либо ряд эксцессов драматического взаимонепонимания, либо вереница отказов во взаимности. Не менее актуальна и иная ситуация: гипертрофированно-автобиографическая основа ранних рассказов подчас позволяет реконструировать реальные события на основании беллетристики. Так, опубликованный в 1895 г. рассказ «Он, она и водка»¹⁰, в основе сюжета которого — отказ Н. Антоновой от предложения Андреева выйти за него замуж, согласно

позднейшему признанию автора, «есть сплошная выдержка из дневника» (Дн9. Л. 102); при этом имеется в виду утраченный, третий «том» дневника-романа.

Финальная запись четвертого, заключительного «тома» дневника датирована 23 апреля 1901 г. Последние страницы посвящены двум главным моментам жизни Андреева в этот период — завершению романа с Н. Антоновой (которая вышла замуж) и окончательному определению собственного жизненного кредо. Андреев становится достаточно успешным фельетонистом и автором рассказов, восхваляемых близким окружением и отмеченных самими Горьким и Чеховым. В весьма желательном направлении начинает наконец-то продвигаться и его ухаживание за будущей женой, Александрой Велигорской. Основные движущие мотивы дневника-романа — исчерпаны, он завершён во всех отношениях. Не нужен он больше и в качестве аккумулятора творческой активности Андреева — теперь эту роль стало выполнять художественное творчество. Любопытны две позднейшие приписки. Первая — от 1 января 1903 г. — являет собой неожиданный рецидив типичного психохронического «потока сознания», характерного для тоскующего Андреева в моменты сильного алкогольного опьянения. Вторая — от 5 октября 1907 г. — представляет собой классический романский эпилог, где кратко пересказываются судьбы героев после описанных в романе событий: Андреев пишет о своей писательской славе, о смерти жены, о новых попытках сблизиться с Антоновой и — о новом витке трагедии одиночества (см. прилож. 3).

Судя по замечаниям в самом дневнике и некоторым письмам, у дневника-романа были читатели: отдельные тетрадки или фрагменты его автор показывал друзьям и возлюбленным. Но главным его читателем стал сам Андреев! Помимо уже упомянутых приписок, в дневнике обнаруживаются позднейшие пометы (обычно сделанные красным карандашом). Очень часто они указывают на сюжеты, извлеченные из дневника и использованные в рассказах. В соответствии с этими пометами в дневнике можно обнаружить цельные фабульные основы или отдельные мотивы таких произведений, как «Алеша-дурачок» (1898), «Праздник» (1900), «Набат» (1901), «Буяниха» (1900), «Смех» (1901) и некоторые другие.

Но самым важным моментом является инерция психохронического дискурса, непосредственно воздействующая на беллетристические опыты Андреева 1897–1902 гг. Особенно отчетливо она проявляется в ряде незаконченных произведений этих лет. В близкой к дневниковой форме — форме исповеди созданы наброски рассказов, герои которых переживают жизненный кризис, борются с алко-

голизмом, с тягой к самоубийству и т.п. Страницами из дневников самого Андреева кажутся наброски под названием «Записки алкоголика» (1899)¹¹ (см. прилож. 4) и «Грошовый человек (Полезный работник)» (1899)¹². Второй из отрывков — исповедь человека, решившегося на самоубийство, — подготавливает один из существенных смысловых мотивов «Рассказа о Сергее Петровиче» (1900) (об унижительной «среднестатистической полезности» для общества среднего человека), но решен в психохроническом ключе. Вместе с тем сопоставление дневникового дискурса с нарочито-остраненным, «объективным» изображением мыслей Сергея Петровича о собственной никчемности или его переживаний в момент самоубийства позволило бы увидеть истоки психологического письма Андреева в новом ракурсе. В форме исповеди исполнен и черновой набросок к началу рассказа «Случилось все это очень просто» (1898)¹³. Это самый ранний подход к сюжету рассказа «Мысль» (1902) — герой наброска признается в интеллектуально-расчетливом убийстве (правда, из-за незавершенности отрывка неясно, кого он убил: отвергнувшую его женщину или ее мужа). В наброске можно обнаружить, как психохронические интонации сочетаются с тематическими лейтмотивами дневника-романа: переживаниями Андреева по поводу очередных отказов Антоновой и мыслями убить из ревности ее или другую возлюбленную — Шурочку Велигорскую (*Дн9*. Л. 118–118 об.; 137 об.–138).

В заключении можно констатировать, что дневник-роман Андреева, являясь источником сюжетов и образов для раннего творчества писателя, одновременно воздействовал на формирование поэтики писателя. Думается, что это воздействие определенным образом коснулось не только вышеперечисленных, хронологически близких к дневнику произведений, но и относящихся к позднему периоду (таких, например, как повести-исповеди «Красный смех» (1905) и «Мои записки» (1908)).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее при цитировании использованы следующие сокращения.

Дн1 — Дневник. 1890.03.12 — 1890.06.30; 1898.09.21.// *РАЛ*. MS.606/ E.1. (*РАЛ* — Русский архив в Лидсе (Великобритания)).

Дн2 — Дневник. 1890.07.03 — 1891.02.18.// *РАЛ*. MS.606/ E.2.

Дн3 — Дневник. 1891.02.27 — 1891.04.13; 1891.10.05; 1892.09.26.// *РАЛ*. MS.606/ E.3.

Дн4 — Дневник. 1891.05.15-1891.08.17.// *РАЛ*. MS.606/ E.4.

Дн5 — Андреев Леонид. Дневник 1891-1892 гг. / Публ. Н.П.Генераловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 г. СПб., 1994. С. 81–142.

Дн6 — «Дневник» Леонида Андреева / Публ. Н.П.Генераловой // Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб., 1994. С. 247–294.

Дн7 — Дневник. 1892.09.26 — 1893.01.04.// *РАЛ*. MS.606/ Е.6.

Дн8 — Дневник. 1893.03.05 — 1893.09.09.// *РАЛ*. MS.606/ Е.7.

Дн9 — Дневник. 27.03.1897 — 23.04.1901; 01.01.1903; 09.10.1907 // *РГАЛИ*. Ф. 3290. Сдаточная опись. Ед. хр. 8.

Фрагменты из неопубликованных дневников, хранящихся в *РАЛ* (*Дн1–Дн4*, *Дн7*, *Дн8*), публикуются с любезного разрешения заведующего архивом Р.Д. Дэвиса.

² См., например, *Егоров О.Г.* Дневники русских писателей XIX века: Исследование. М., 2002; *Егоров О.Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. М., 2003.

³ Эта тенденция особенно сильна в тетрадках и фрагментах, описывающих орловские периоды. Но даже в начале переезда в Петербург (*Дн5*) страницы дневника почти закрыты для, казалось бы, естественных для провинциала впечатлений от столичного города, в котором Андреев оказался первый раз в жизни. Лишь на страницах последнего, московского дневника (и то — ближе к концу, начиная с осени 1898 г., после успеха первых публикаций рассказов в «Курьере») внешние события начинают интенсивно прорывать плотную психохроническую завесу.

⁴ В трех тетрадках есть записи самого позднего происхождения — записи-завещания (что следует сделать с дневником в случае смерти автора).

⁵ О двух «эпиграфических» записях в этом дневнике (1903.01.01; 1907.10.09) см. ниже.

⁶ Об этом см.: *Фатов Н.Н.* Молодые годы Леонида Андреева. М., 1924. С. 44–45.

⁷ Орловский вестник. 1895. 21 ноября (№ 312). С.1; 24 ноября (№ 314). С. 1; 26 ноября (№ 316). С. 1. Подпись: Л.А.

⁸ *РАЛ*. MS.606/ В.20.

⁹ *РАЛ*. MS.606/ В.7.

¹⁰ Орловский вестник. 1895. 9 сентября (№ 240). С. 1. Подпись: Л.А.

¹¹ *РГАЛИ*. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 4–5.

¹² *РГАЛИ*. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 2. Л. 43.

¹³ *РГАЛИ*. Ф. 11. Оп.4. Ед. хр. 4. Л. 19–24.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Обращения к читателю дневника-романа:

Как же это вы, почтеннейший Леонид Николаевич, собирались все время зубрить, и жаловались, что писать некогда будет, а вместо того пишете, а не зубрите? А очень просто, столь же почтенный читатель: как я ни зубри, а ничего не выучу <...>

(Дн4. Л. 30 об).

Эх, читатель, если ты только когда-нибудь будешь, — не задавайся ты никогда подобными вопросами, если ты только не самодовольный, ограниченный болван, а то много скверного услышишь ты в ответ.

(Дн4, Л. 52 об.).

«Но позвольте, Леонид Николаевич! Вы, конечно, не отвергаете признанной истины, что идеи оказывают громадное влияние на человечество и являются одним из главнейших факторов его развития? <....>» — Эх, голубчик читатель, как ты думаешь, много ли из тех оборванцев и проституток, которые устроили *великую* французскую революцию, руководились при деле разрушения идеями свободы, равенства и братства? Ведь им, голубчик, просто есть только хотелось. — «Но позвольте... вы знаете, что они никогда не осмелились бы на это, не будь Вольтера, Руссо и т.д., которые своими сочинениями подготовили и направили их умы?<....>» — Видите ли, друг мой <...>

(Дн4. Л. 58 об).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Сиюминутная «подлинность» высказывания
как игра с читателем:**

Не пришла. Опять один и водка. <...> сейчас выпил 3 рюмки и совсем одурел. Не пьян, а именно одурел. <...> Какие-то странные чувства я испытываю. То вот минуту тому назад мне показалось, что я не я, т.е. собственно как будто я стою, а еще другое «я» смотрит на меня. То показалось на миг, что я лишен всякой чувствительности; будто от всех впечатлений меня отделяет какая-то стена. <...> (Оказывается, одурел я не оттого, что пил, а оттого, что *мало* пил.) Теперь, когда я выпил как раз столько, чтобы в другое время с ног свалиться, я нахожу в себе способность мыслить и писать поистине удивительно. Мыслей столько, что даже писать трудно, не уследишь. И притом: в письме все это бледно чересчур выходит. Вот здесь, по тетради, к сожалению, незаметно антрактов, т.е. тех десяти минут, когда я, выпивши рюмку водки (собственно не рюмку — я сообразил, что из стакана пить лучше), хожу по несколько времени по комнате, мыслю великие мысли (к предмету нынешнего писания почти не относящиеся) и затем, нагулявшись и накурившись, сажусь продолжать дневник. Как жаль, что я задним только умом крепок. Теперь, когда водки уж почти ничего нет, я после каждой рюмки буду оставлять красную строку. Таким образом, можно будет проследить, насколько возрастают мои умственные способности... и сумасшествие. (Да, а сейчас я совсем трезв — в обыденном смысле слова — и только один признак опьянения есть: страшный шум в ушах.).

Здесь, читатель, красная строка. Понимаешь? Ах, водка, водка!

<...>

(Красная строка; больше об этом говорить не буду; сам понимай¹.)

<...>

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

*Эпilogические притиски
к последнему «тому» дневника:*

1 января 1903 года.

4 ч. ночи.

В<опрос>. Чего желать?

О<ответ>. Прочности.

1 января 1903 г.

5 ч. ночи.

Кому в мире, дурак, жалуешься?

Все сильно. Слава у меня. Слава!..

Меня нет. Меня нет. Где я? Я не могу быть самим. Где я? Меня нет. Писать не могу. Думать про себя — не могу. Я погиб. Где я? Я — фонограф. Где я? Кто я? Я напишу новые хорошие рассказы — и все-таки меня нет. Нет одиночества души.

Или оно есть.

Странная глубина.

— Б — о — м!..

9 октября 1907 г.

10 февраля 1902 г. женился на Шурочке. 25 декабря 1902 родился в Москве сын Вадим. 19 февраля 1903 г. бросил пить. 20 октября 1906 г. родился в Берлине сын Даниил. 1 ноября, на двенадцатый день после родов Шурочка заболела заражением крови и 28-го умерла. Все года с нею были счастливы необыкновенно. После ее смерти стал пить. Очень несчастлив.

В начале марта 1907 г. с Капри приехала ко мне Надежда Александровна Фохт². Отдалась мне. Думали пожениться, но оказалось, что я ее не люблю, люблю только Шурочку. Теперь она живет со вторым своим мужем в Москве и часто пишет мне. И любит меня сильно и несчастна.

Как писатель я все еще поднимаюсь. И уже наполовину европейский. В России меня, кажется, считают первым (конечно, после Толстого). И я очень несчастлив. Живу в Петербурге. В Финляндии купил землю и строю большую дачу. Проживаю в год от 12 до 18 тысяч.

Ищу женщину. Которую мог бы полюбить и на которой мог бы жениться. Пока безуспешно. Летом нашел нечто как бы подходящее, и она отдалась мне — но она беременная, и ушла опять к мужу. Полю-

билась еще одна женщина — но тоже беременная, и я немедленно охладел узнав. Есть две женщины, в которых я заставляю себя влюбиться, но пока безуспешно. Мечтаю о горничной, с которой можно совокупляться.

Думаю, что достиг предела страданий. Дальше — или смерть, или поворот к счастью. И сердцем безраздельно и страшно владеет мертвая Шурочка.

Таков я 9 октября 1907 г., в пять часов утра, после чтения на «Среде» моего «Царя-Голода», который назван гениальным. Много пил, но не пьян.

(Дн9. Л. 191–192)

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

***Распространение психохронического дискурса
на художественное произведение (набросок к рассказу):***

Из записок алкоголика

II

Со мной случилось несчастье. Меня прогнали с урока. Черт его знает, как это случилось, но вчера я сильно напился с утра. Так что-то засосало внутри. Получил я накануне деньги, расплатился за комнату — осталось у меня 5 р<ублей>. Подумал я — 5 р<ублей>! — и напился. Смутно помню, что я проделывал там, на уроке. Корчил, кажется, ученику какие-то рожи, потом чуть не заснул. Володька испугался, позвал мать. Помнится, стоит она передо мною, а я разливаюсь перед ней в жалобных речах и о чем-то плачу. Фу, какая гадость! Давали мне воды с нашатырем, успокаивали, — а сегодня утром письмо — «извините, но... и т. д.».

Черт с ними. Сейчас еще есть деньги, выпьем<?>, а завтра. Э, да к черту, тоска.

Вот она, голубка, водка. Только отчего же страшно мне опять браться за нее? Доконает она меня. Доконает.

Каким отрезанным от всего мира чувствую я себя сейчас. Странно подумать, что там за этими стенами живут миллионы людей, радуются, плачут, любят. Где они?

Почему у меня нет друзей, близких, ну прямо товарищей? Я студент — антитеза одиночества. А никто вот сейчас не завернет ко мне, ни к кому и я не пойду, даже к тем, которые пьют водку. Чем отталкиваю я от себя этих господ? Я ведь стараюсь быть таким же, как и они. Разговариваю с ними о лекциях, книгах, — спорю вот только редко. Вероятно, они чувствуют фальшь в моем голосе. Вероятно, я не могу скрыть, как все они скучны мне, как мелки их желаньца, детски наивна и мальчишески задорна их вера в этот чертов прогресс. Чего-то ждут, на что-то надеются...

А я — разве я не надеюсь на невозможное? Разве вот сейчас где-то в глубине души не всколыхнулась у меня жажда жизни; светом повеяло, теплом... Откуда это?

Не берет меня водка. <Текст обрывается>

(РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 4–5).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее «красная строка» все-таки упоминается еще два раза — М.К.

² Фамилия Надежды Антоновой по первому мужу — М.К.

Р. Джулиани
(Рим, Италия)

Л.Н. АНДРЕЕВ МЕЖДУ БЕЛЛЕТРИСТИКОЙ И ЭТНОГРАФИЕЙ (ПО ПОВОДУ РАССКАЗА «РОГОНОСЦЫ»)

Леонид Андреев написал рассказ «Рогоносцы» в августе 1915-го и опубликовал в декабре того же года на страницах журнала «Аргус». Хотя в письме к С.С. Голоушеву писатель назвал «Рогоносцев» «миленькой штучкой»¹, он был доволен новым стилем, полным юмора и иронии, к которому пришел в прозе этих лет. Определяя вещи, написанные в этот период («Черт на свадьбе», «Мои анекдоты», «Чемоданов», «Ослы», «Рогоносцы» и др.), как «нечто новенькое для читателя»², Андреев планировал напечатать их в семнадцатом томе своего «Собрания Сочинений» под заглавием «Иронические рассказы». Но «Рогоносцы» попали в шестнадцатый том, вышедший дважды, в 1916 и 1917 гг. Вскоре революция смела старый мир, изменилась жизнь, изменился вкус. Так и «Рогоносцы» были сметены из литературной памяти и не переиздавались более полувека.

В тревожные годы Первой мировой войны Италия, которую Андреев очень любил и куда он хотел вернуться на целый год, дарила писателю сюжеты и темы, позволявшие хотя бы на время отрешиться от окружающей действительности. Они и легли в основу изящных и «легких» историй, рассказанных в «Ослах» и «Рогоносцах».

Андреев был в Италии четыре раза. В первый — с декабря 1906-го по май 1907 г., когда вскоре после смерти первой жены он приезжает к Горькому на Капри. Позже он совершит два коротких путешествия в Италию в декабре 1910-го и в декабре 1912 — январе 1913 гг. Наконец, он проводит в Италии несколько месяцев в 1914 г. — с февраля по май — вместе со второй женой и сыном Саввой.

На Капри Андреев приезжал дважды: сначала в 1906–1907 гг. (тогда он прожил на острове полгода), во второй раз — для короткой рабочей встречи с Горьким с 6 по 11 января 1913 г. В свой первый приезд он остановился на Вилле Караччоло³, неподалеку от Виллы Блезус, где жил Горький, приехавший на Капри в октябре. Вилла была большая и неприветливая, окруженная обширным садом с цитрусовыми. Находилась она в самом начале дороги, ведущей от Капри к

Марина Пиккола, над Чертозой. С виллы открывался великолепный вид на скалы Фаральони. Сегодня виллы больше нет, а на ее месте построены шикарные отели «Ла Резиденца» и «Семирамис».

По словам Горького, Вилла Караччоло принадлежала «вдове художника, потомка маркиза Караччолло, сторонника французской партии, казненного Фердинандом Бомбой»⁴. Если же верить историку Капри Этторе Сеттани, на самом деле Андреев жил в доме каноника Де Марии, напротив Виллы Караччоло, однако свидетельство Горького не только убеждает обилием деталей и достоверностью, но и подтверждается другими источниками.

Историю пребывания Андреева на Капри еще предстоит написать, а тем временем уже почти сто лет исследователи в один голос повторяют сведения, которые никто не удосужился проверить. Возьмем, к примеру, упомянутых Горьким художника Караччоло и непонятное для большинства современных итальянцев имя «Фердинанд Бомба». Прозвище «Бомба» было дано Фердинанду II, королю обеих Сицилий, после бомбардировки Мессины в 1848 г. Джованни Луперано Джудиче Караччоло был не маркизом, а князем. В начале десятых годов другой художник из той же семьи, Марино Джудиче Караччоло, был дружен с писателем Алексеем Лозина-Лозинским.

Андреев жил на Вилле Караччоло (к тому времени она стала называться Виллой Катерина) вместе с матерью и старшим сыном Вадимом. Брат писателя Павел, сопровождавший его в путешествии, уехал с Капри в январе 1907 г. Поначалу Андреев чувствовал некоторую рассеянность, казалось даже, что он пребывает в тоске и отчаянии. Но постепенно его настроение стало улучшаться, и несколько месяцев спустя он с головой ушел в работу. На Капри Андреев написал рассказ «Иуда Искариот и другие», задумал новые произведения («Черные маски», «Мои записки», «Тьма», «Любовь к ближнему», «Сашка Жегулев», «Океан»), начал работу над некоторыми из них и сочинил вместе с Горьким юмористическую «народную пьесу» «Увы».

В отличие от других русских поселенцев и от самого Горького, который никогда не выражал желания выучить итальянский, Андреев был человеком любопытным и живо интересовался всем, что его окружало⁵. С помощью преподавателя он изучает итальянский, делает свыше трехсот фотоснимков, до сих пор неопубликованных, — скал, горных тропинок, пиний и агав, бухт, жителей острова. Ему хотелось знать «о знаменитом пирате Барбароссе, о Томазо Аниелло, о контрабандистах, карбонариях, о жизни калабрийских пастухов». «Какая масса сюжетов, какое разнообразие жизни!» — восхищался он⁶.

Андреев уезжает с Капри неожиданно, 6 (19) мая 1907 г. Вечером накануне отъезда он скажет Горькому: «Я решил уехать отсюда. На-

до все-таки жить в России, а то здесь одолевает какое-то оперное легкомыслие. Водевили писать хочется, водевили с пением. В сущности — здесь не настоящая жизнь, а опера, здесь гораздо больше поют, чем думают. Ромео, Отелло и прочих в этом роде изобрел Шекспир, — итальянцы неспособны к трагедии...»⁷.

В произведениях Андреева, написанных, начатых или задуманных на Капри, не обнаружить никакого «образа Италии», в них даже нет красот и неги средиземноморской природы. Есть только детали, малозначительные указания на «итальянскую среду». Даже в произведениях каприйского периода Андреев воссоздает собственное, мрачное и полное отчаяния настроение того времени. Воспоминаниям о жизни на Капри потребуется еще много лет для того, чтобы выкристаллизироваться и обрести свое место в прозе писателя. В работах литературоведов и воспоминаниях об Андрееве, как, впрочем, и в работах критиков, посвященных Капри, с островом напрямую связывают только один рассказ — «Иуда Искариот», написанный в первый приезд на Капри, а не произведения, родившиеся годы спустя под влиянием ностальгии. И все же Андреев сделал острову необычный подарок, описав в «Рогоносцах» забытый нынче каприйский обычай. А еще, как драгоценный камень, сверкнет в его последнем, незаконченном произведении, романе «Дневник Сатаны» (1918–19), солнечный каприйский пейзаж (VI, 216–217)⁸.

«Рогоносцы» — это короткий рассказ, малоизвестный читателям и еще менее изученный исследователями. Его действие разворачивается на безымянном острове: «На одном из маленьких островков Средиземного моря, где среди камней, жирных кактусов и низкорослых пальм еще витают призраки веселых греческих богов, сохранился от давних времен один очень странный и необъяснимый обычай...» (V, 37).

Несколько лет назад я выдвинула предположение, что речь могла идти о Капри⁹. Моя догадка основывалась на типе пейзажа, описанного в рассказе, на том, что в тексте упоминаются итальянские лиры, и на именах действующих лиц — именах итальянских или диалектных вариантах (например, Катарина, неаполитанский вариант имени Катерина). Большинство имен воспроизведено правильно (Джованни, Мартуччо, Леоне, Никколо, Розина и т. д.), в других случаях память автору изменила (Типе — имя главного героя, Эсминия (читай Эрминия), Риччардо (вместо Риккардо) и т. д.).

В рассказе описан праздничный день, когда все мужья, убежденные в неверности жен, надевают на лоб рога всякого сорта и в этом наряде шумной ватагой шатаются по острову, сопровождаемые криками, насмешками и песнями островитян, а также стыдливými про-

тестами виновных супруг. Андреев пишет, что ритуал этот совершался осенью, «когда собран виноград и молодое кислое вино уже начинает невинно покруживать голову и веселить сердца (...), в один из первых церковных праздников, следующих за сбором урожая» (V, 37). Однако, противореча себе, рассказчик сообщает: «Самый день торжества обычно держится в тайне его трагическими участниками» (там же). Иными словами, это праздник переходящий, а не закрепленный за одним и тем же днем. Мужья, считающие, что их предали, тайно готовят рога, которые они наденут во время шествия. И пока супруги, опозоренные мужьями, объявившими всему свету о том, что они роконосцы, прячутся по домам, участники шествия собираются в заранее условленном месте, которое держится в тайне, чтобы проследовать по всему острову под радостные крики детворы и любопытной толпы. Песни, музыка, звон бубенчиков, барабаны, прибаутки, остановка в остерии, чтобы переждать самую жару, и даже «отчаянная тарантелла» — так проходит шествие, завершающееся после захода солнца, с наступлением темноты. Участники шествия не просто идут — они играют на разнообразных инструментах и поют. Рога делают самых разных фасонов, размеров и цветов: бычьи и бараньи, большие и маленькие, пурпурные и с позолоченными кончиками, украшенные бубенцами, отделанные серебром. Забыт всякий стыд, даже местный нотариус, встретив клиента, не снимая рогов, отделяется от шествия, дабы поговорить о деле.

Чтобы установить место действия рассказа, пришлось проверить историческую достоверность описанных событий: существовал ли на Капри праздник роконосцев? И если существовал, походил ли он на праздник, о котором говорится в рассказе?

Праздник роконосцев, или обманутых мужей, очень похожий на тот, что описан у Андреева, в центральной и южной Италии действительно существовал и, как это ни покажется странным, существует до сих пор и даже рекламируется через Интернет. Отмечают его 11 ноября в день св. Мартина, которого народ считает покровителем роконосцев. Не ясно, идет ли речь о св. Мартине — епископе Турском, поминаемом в этот день Церковью, или о другом Мартине, разбойнике, ставшем святым отшельником, предание о котором сохранилось в этих районах Италии. Праздник это древний, как именно он возник, неизвестно. Судя по всему, в нем соединились разные элементы: отмечание конца сельскохозяйственных работ, празднование второго этапа изготовления вина, которое в это время разливали по емкостям, и дегустация молодого вина. В народе говорят: «Per San Martino ogni mosto è vino» («На святого Мартина всякое сусло превращается в вино»), потому что по легенде в этот день

святой отшельник превращает сусло в вино. С винодельческим циклом связан, по всей видимости, и характерный для этого праздника мотив изобилия, традиционным символом которого является рог изобилия. Следовательно, речь идет об аграрном празднике, празднике изобилия, во время которого проходила самая большая ярмарка рогатого скота, «так что аналогия между рогами выставленных на продажу животных и символическими рогами обманутых мужей напрашивалась сама собой»¹⁰. До сих пор в некоторых итальянских городах 11 ноября отмечается большой аграрный праздник. В нем древние языческие обычаи перемешаны с элементами христианской традиции.

В такой приверженной традиционной культуре стране, как Италия, где в течение веков измена жены считалась для жертвы обмана несмываемым позором, подобный праздник был катарисом и освобождением.

В наши дни особенно живописен «праздник рогоносцев», отмечаемый в Рувииано. Маленький городок в Абрुццо, объявивший себя «страной рогоносцев», превратил вековую традицию в событие мирового масштаба, при котором реклама в Интернете сочетается с древними ритуалами, например, изготовлением тряпичной рогатой куклы, которую сжигают на площади по окончании шествия. Открывает шествие мэр, увенчанный рогами и украшенный лентой, повторяющей цвета национального трехцветного флага. Особое место отводится «новым адептам», принимающим своеобразное «крещение». В Рувииано даже основали «Общество Рувиианских Рогоносцев», вступить в которое можно, предъявив выписанное супругой «свидетельство рогоносца». Завершает вечер торжественный ужин в ресторане, организованный для членов общества. Поражает, что в Рувииано, как и в рассказе Андреева, рога бывают самых разных фасонов, размеров и цвета. Языческий ритуал сопровождается элементами христианского культа (открыто пародийная и богохульная имитация обряда крещения, шествия со святым образом, монахов и служек, церковных свечей, парадного облачения и т.д.). Так и в «Рогоносцах»: неверная жена Розина выходит посмотреть на шествие с четками в руках, четверо музыкантов, сопровождающие обманутых мужей, исполняют «Аве Мария», местный аббат поначалу возмущается этим языческим обычаем, но потом сдается и с удовольствием следит за зрелищем¹¹.

Проверить историческую достоверность фактов, описанных Андреевым, оказалось куда сложнее, чем можно было ожидать.

Первая неожиданная трудность связана с отсутствием письменных источников, подтверждающих существование этой традиции на Капри. На острове есть два краеведческих центра — Документаль-

ный центр острова Капри и Каприйский Центр Иньяцио Черио, со специализированными библиотеками, в которых хранятся документы об истории острова и его обычаях. Однако ни в одной из книг не сказано об этом празднике, и ни один специалист по истории и культуре острова никогда о нем не слышал. Не так давно по моему совету в одной из последних книг о Капри был напечатан итальянский перевод рассказа «Рогоносцы», предваряемый предисловием, которое, к сожалению, не проясняет сути дела.

Тогда я решила провести собственное расследование среди местного населения, в ходе которого столкнулась с новыми трудностями.

Поколение пятидесятилетних не помнит «праздника рогоносцев» и ничего о нем не слышало. Помнят, что в Анакапри среди женатых мужчин существовал обычай ужинать вместе в канун дня св. Мартина, но с супружескими изменами это, по крайней мере явно, связано не было. В этот же день дети разносили по домам раскрашенных кукол, выпеченных из хлеба. Утверждать, что этот обычай как-то связан с изменой, трудно. В городе Капри помнят, что на св. Мартина устраивали шествие, двигавшееся по раз и навсегда установленному пути, на которое сбегалась поглазеть вся детвора. Шествие было шумным и веселым, оно проходило под аркой на пьядца Рома. Но чтобы у участников шествия были рога — такого никто не помнит.

Люди более старшего возраста рассказали о подобном празднике, хотя их воспоминания не во всем совпадают. Здесь главная проблема заключается в том, насколько можно доверять их памяти. Например, некий синьор Джузеппе Федерико помнит шествие, проходившее на острове по разным местам, во время которого взрослые и дети несли на своеобразных носилках глиняную статуэтку. Однако синьор Федерико не ручается за такую важную деталь, как рога. Синьор Аугусто Вуотто, родившийся в 1914 г., также помнит похожий обычай, связанный не со св. Мартином, а со св. Себастьяном, день которого празднуют 20 января. Образ св. Себастьяна находился под аркой, связывающей пьядцетту ди Капри с дорогой, ведущей в Марина Гранде, но лет пятнадцать тому назад его украли. На закате под аркой собирались носильщики, изрядно навеселе от выпитого вина. Двое брали приставную лестницу, один с одного конца, другой с другого, а третий носильщик, согнувшись, становился под лестницей, ровно посередине, высунув между ступенек голову, украшенную бычьими рогами. По сути, шествия как такового не было, под шутки собравшихся зевак и под всеобщих смех трое с лестницей обходили площадь. Этот праздник просуществовал до тридцатых годов XX в. Другой житель Капри, которому уже перевалило за

восьмой десяток, синьор Антолино Мареска, утверждает, что ребенком видел шествие рогоносцев в день св. Мартина. Впереди шел самый рогатый из мужей. Таким образом этот свидетель подтверждает существование праздника, описанного Андреевым.

Полагаю, что косвенным свидетельством в его пользу может служить выражение «*la processione parte da casa tua*» («а начнется шествие от твоего дома» или от дома N.), которое до сих пор используют на острове, чтобы в шутку намекнуть, что собеседник — рогоносец.

Наибольшие трудности связаны с датами: Андреев никогда не бывал на Капри и вообще в Италии в ноябре, следовательно, видеть праздник своими глазами он не мог. Возможно, находясь на острове, он мог слышать про этот праздник, особенно если учесть его «необычный» характер. Поэтому-то Андреев и сомневался, был ли праздник переходящим или нет. Нельзя исключить и того, что писатель мог привнести в рассказ что-то из описания «праздника носильщиков», который он мог видеть во время длительного пребывания на Капри, соединив его с описанием гораздо более колоритного праздника рогоносцев, о котором мог знать только понаслышке.

Хотя к окончательным и достоверным выводам нам прийти не удалось, наличие устного свидетельства, подтверждающего описание Андреева, позволяет считать, что рассказ не является плодом чистой фантазии. Очевидно, что это произведение связано с мифом о счастливой, беззаботной, хотя и нищей Италии и, в свою очередь, укрепляет этот миф. В то время как реальная Италия постепенно утрачивала свои архаичные черты под «игмом войны», разразившейся в далекой тревожной России, в «Рогоносцах» Андреев делает достоянием литературы живописный каприйский обычай, которому вскоре будет суждено исчезнуть, сохранившись лишь в местной фразеологии.

Оригинальность рассказа состоит еще и в том, что он развивает «положительную» сторону каприйского мифа, в противовес распространенному среди символистов стремлению обнаружить на острове дисгармонию, печаль и смерть. «Рогоносцы» написаны в тот же год, что и бунинский «Господин из Сан-Франциско», первоначально называвшийся «Смерть на Капри». Эти два рассказа обозначают два полюса, положительный и отрицательный, между которыми колеблется образ Капри в русской литературе тех лет.

В отличие от других произведений писателя, в которых предательство приводит к трагическим последствиям (например, драмы «Екатерина Ивановна», 1912; «Тот, кто получает пощечины», 1915), в «Рогоносцах» Андреев легко обращается с темой измены, утрачива-

ющей среди простых веселых людей всякую драматичность и напряженность и становящейся поводом для шуток, смеха и песен. Семейство, показанное в рассказе (муж Типе, жена Розина и их безымянный ребенок), выписано легко и живо, как на «итальянских» жанровых полотнах русских художников эпохи романтизма.

Капри — это место, где теряют силу табу, например, в отношении супружеской измены. Подобное видение счастливой «языческой» Италии сближает Андреева со многими писателями Северной Европы, Англии, Америки и России. Среди бесчисленного множества примеров упомянем рассказ Зинаиды Гиппиус «Перламутровая трость» (1933), действие которого разворачивается на Сицилии, в вымышленном селении Блестре, где однополая любовь принимается и культивируется как нечто естественное.

В то время Капри, отсталый нищий остров, предоставлял рафинированным интеллектуалам, увлеченным восходящим к Руссо мифом о «естественном человеке», возможность не только насладиться красотами природы, но и погрузиться в «первозданность» местной жизни.

Русские с любопытством наблюдали обычаи острова и его праздники. Так, Горький обожал тарантеллу, а Дмитрий Мережковский сочинил стихотворение «Праздник Св. Констанция» (1891), в котором показана смесь язычества и христианства.

Хотя степень достоверности эпизода, рассказанного Андреевым, установить вряд ли удастся, важно, что в данном случае мы имеем дело с настоящей каприйской «реалией». В этом смысле значение рассказа «Рогоносцы» как этнографического свидетельства трудно переоценить: рассказ не только дарит читателю писателя Андреева, необычайно радостного и примиренного с жизнью, но и раскрывает перед нами страницу истории Острова Сирен, которая, не переписи ее Андреев своей рукой, забавляясь сам и забавляя читателя, была бы навсегда утеряна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Письмо от 10 сентября [1915] // Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, под ред. Д.Л. Андреева и В.Е. Беклемишевой. М, 1930. С. 117.

² Там же. с. 133.

³ Андреев называет ее «Вилла Катерина» в письме к С.П. Боголюбову от 5 (18).V.1907 // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 1. № 29. Л. 3.

⁴ См. М. Горький // Книга о Леониде Андрееве. Воспоминания. Берлин; Пг; М. 1922. 2-е доп. изд. С. 58.

⁵ См. письмо к А.Н. Чирикову от 8 (21).II.1907 // Леонид Андреев. Материалы и исследования. М, 2000. С. 49.

⁶ Горький М. // Книга о Леониде Андрееве. С. 63.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Цитаты приводятся по изданию Андреев Л.Н.. Собрание сочинений. В 6 т. М. 1990–1996. Римскими цифрами указан том, арабскими – страницы.

⁹ Джулиани Р. Италия в жизни и творчестве Л. Андреева. // «Russica Romana». 1998. Т. 5. С. 115–131.

¹⁰ Cattabiani A. Santi d'Italia. Milano, 1999. С. 708.

¹¹ Sangiovanni G. Ruviano, il paese del cornuti. // <http://www.vivitelese.it/archivio/htm>.

Н.Д. Тамарченко
(Москва)

ПРАВДА ГЕРОЯ И КРИЗИС ЕГО МИРА В ПОВЕСТЯХ Л. АНДРЕЕВА, Ф. СОЛОГУБА И А. РЕМИЗОВА

Среди самых заметных повестей наиболее известных русских прозаиков рубежа XIX–XX веков выделяется группа произведений, в которых характерная для этого жанра *ситуация испытания* представляет собою проверку не характера героя, но и не его идеи (в точном смысле слова), а именно мировосприятия. И в то же время основная ситуация здесь — преломление кризиса всего национально-исторического мира, общего «пограничного» положения России в изображенный момент.

С одной стороны, в повестях, о которых пойдет речь, герой, не совпадая с собственным мировосприятием (как это было, например, в «Без дороги» Вересаева или в «Поединке» Куприна), вместе с тем репрезентативен в значительно более широком смысле, чем у названных авторов. В данном случае взгляд героя на жизнь — не признак принадлежности его к определенному социально-психологическому типу человека (как у Дмитрия Чеканова или Ромашова), а выражение его причастности к большой и значимой для всего национально-исторического мира духовной традиции (именно так обстояло дело, например, в «Хозяине и работнике» Л. Толстого или в «Худой траве» Бунина). В то же время он — не идеолог в точном смысле слова. Если и можно свести его миропонимание к определенному тезису, к идее, то у героя этого типа такой тезис или идея не становятся предметом самосознания: он осознает не идею, а лишь себя в целом как носителя определенного мирозерцания, мысли, воплощенной — до определенного момента — в его жизнь и судьбу.

Чтобы пояснить последнее утверждение, приведу, забегая вперед, следующий фрагмент из «Тьмы» Л. Андреева:

«Его мысль в обычное время была туга и медленна; но, потревоженная однажды, она начинала работать с силою и неуклонностью почти механическими, становилась чем-то вроде гидравлического пресса, который, опускаясь медленно, дробит камни, выгибает железные балки, давит людей, если они попадут под него — равнодуш-

но, медленно и неотвратно. Не оглядываясь ни направо, ни налево, равнодушный к софизмам, полутвистам и намекам, он двигал свою мысль тяжело, даже жестоко — пока не расплывется она или не дойдет до того крайнего, логического предела, за которым пустота и тайна. Своей мысли он от себя не отделял, мыслил как-то весь, всем телом, и каждый логический вывод тотчас становился для него и действенным, — как это бывает только у очень здоровых, непосредственных людей, не сделавших еще из своей мысли игрушку»¹.

Здесь нетрудно увидеть прямую противоположность тому отношению к собственной мысли, которое присуще герою повести того же автора «Мысль», доктору Керженцеву. Не исключено, что перед нами — намеренная отсылка: «Мысль» появилась пятью годами раньше. Но и Керженцев подвергает проверке не столько идею преступления, сколько себя: происходит определенный психологический эксперимент. Подлинные идеологи у Л. Андреева — Василий Фивейский и Иуда Искариот: герои, жизнь которых подчинена испытанию правды, неизмеримо более важной для них, чем они сами, и вне этой правды просто невозможна.

В то же время мировосприятие героя «Тьмы», с точки зрения автора, глубоко укоренено в национально-исторической традиции: истоки его духовной жизни — у тех «стихийных, первобытных бунтарей, для которых бунт был религией, а религия — бунтом»; «свое собственное» здесь одновременно — «дикое и темное, как голос самой черной земли» (2, с. 297–298).

Теперь о другой стороне дела. Испытание мировосприятия героя в повестях, которые мы будем здесь рассматривать, как правило, связано с частными обстоятельствами и вызвано причинами случайными. Но в качестве уже состоявшегося события оно необходимо и имеет всеобщий характер, поскольку говорит о кризисности самого мира героя, охватывающей все его пространство и характеризующей исторический момент (что напоминает, например, «В овраге» Чехова, «Деревню» и «Суходол» Бунина, «Человек из ресторана» Шмелева). Верным признаком такого значения главного события служит особый хронотоп — вполне реальный, изображенный даже натуралистически, и одновременно символический: как овраг, Суходол или ресторан у названных авторов. Такой хронотоп, как увидим, присутствует, хотя и с разной степенью очевидности, в избранных нами повестях Л. Андреева, Ф. Сологуба и А. Ремизова.

* * *

Переходя к анализу «Тьмы» (1907), мы прежде всего должны убедиться в том, что есть основания видеть в ней один из образцов жан-

ра повести. Ведь это произведение, при довольно значительном объеме текста (44 стр.), как правило, считается рассказом.

Такое мнение не случайно: можно назвать, по крайней мере, две его причины. Во-первых, несмотря на явную иносказательность заглавия, здесь не заметна авторская установка на утверждение универсальной нравственной истины. Может показаться, напротив, что по отношению к этическим нормам и принципам «Тьма» выражает исповедуемый автором этический нигилизм, что, по-видимому, и вызвало особое раздражение некоторых современников (к которым в интерпретации произведения присоединились и многие потомки)². Во-вторых, как часто казалось, этой авторской задаче сформулировать и художественно утвердить некий «этический парадокс» соответствует чрезвычайная простота сюжета: один тезис и одно единственное событие, с которым он связан; все остальное — антураж. Приведем исключительно характерное высказывание: «Для этого слова написан рассказ. “Стыдно быть хорошим” — слово сказано; все остальное неважно. С этого момента остается только внешний интерес к рассказу; с этого момента он катится вниз»³.

Такой подход к произведению на самом деле игнорирует прежде всего столь существенный факт, как свойственная именно повести симметричность структуры произведения, включая наличие не одной, а двух соотношенных и при этом взаимоопровергающих по своему значению сюжетных вершин. И уже вследствие этого — реальную сложность и глубину его смысла. Из этого факта, на наш взгляд, и должна исходить интерпретация. Вместе с тем, многократно повторенная ошибка в читательском восприятии не может быть случайной. И действительно: она спровоцирована особой ролью в структуре произведения первой главки.

Эта главка представляет собою нечто вроде вступления или пролога, поскольку объясняет обстоятельства, в силу которых герой принял решение провести ночь в публичном доме. Вместе с тем, она вводит не только в дальнейшие события, происходящие целиком в этом месте, но и в мировосприятие, то есть создает предпосылки будущего конфликта. Но поскольку при этом изображение приближено к точке зрения героя и ничего иного ей не противопоставляет, конфликт этот видится отсюда исключительно односторонне.

Здесь выясняются взаимосвязанные и литературно традиционные особенности персонажа. С одной стороны, герой наделен психологией «азартного игрока», противопоставляющего «маленьким случайностям, которые нельзя предусмотреть» — «холодный, твердый расчет». С другой, — он еще и принципиальный девственник: возможно, это связано с его происхождением из старообрядцев («когда-

то в свое время ему пришлось выдержать тяжелую и трудную борьбу с бунтующей плотью...»). Оба мотива пересекаются в одной точке: возможную потерю девственности там, куда он решил направиться, он рассматривает как «противную мелочь, через которую необходимо перейти», уподобляя эту перспективу пережитому впечатлению от «грязного, отвратительного» трупa лошади, разорванной взрывом во время террористического акта. И то, и другое — «воплощение маленького, сумбурного, грязноватого хаоса» (2, с. 266).

Таким образом, с точки зрения героя, ему предстоит своего рода «преступление» и одновременно — столкновение с Хаосом, в котором он, как видно, представляется себе носителем пока еще не принятого всеми, но высшего Порядка. Парадоксальность подобного самоощущения (он и Герой, и преступник) предполагает, конечно, возможность прямо противоположного взгляда на его роль. И такая возможность впоследствии реализована. Но нельзя не заметить, что мотив хаоса в дальнейшем поддерживается: у проститутки Любы, как кажется герою, — «гибкая змеиная шея», «она ворочает головой» совершенно «по-змеиному», так что конфликт с нею представляется ему подтверждением тех интуитивных опасений, которые противоречили его расчетам: «Выходило все не то, чего он ждал; получалась бессмыслица, нелепость, вылезал своей мятой рожей дикий, пьяный, истерический хаос» (2, с. 278). Заметим, что хаос в этот момент не персонифицирован в Любе; его облик выражает уже связанную с нею общую атмосферу публичного дома.

Таким образом, автор с самого начала создает возможность восприятия событий и истолкования их смысла преимущественно, если не исключительно, с точки зрения героя. Но в этом отношении вводная глава, как мы убедимся, находится в явном противоречии со всем последующим текстом. И в то же время эта основная часть текста делает очевидным принцип симметрии, охватывающий его целиком, включая и эту главу.

Как мы уже отметили, сюжет разворачивается в рамках следующих пяти главок (со II по VI), так что, с точки зрения структуры сюжета, центр (ось симметрии) должен находиться в IV главе. Она и содержит знаменитую фразу героини, проститутки Любы «Какое же ты имеешь право быть хорошим, когда я — плохая?» (2, 287). Одновременно это и геометрический центр всего текста — 22 страница из 44 общего объема. Если этот так, то важнейшие поворотные события гипотетически должны быть равноудалены от этого центра (т. е. формально уравновешены) и одновременно противоположны по своему значению. Так оно и есть. Первое из решающих событий — ее пощечина ему (примерно — после 2/3 текста III главы), а второе — его

решение остаться с ней, «дикий, непонятный поступок, погубивший всю его жизнь» (наоборот, после примерно первой трети текста главы V). И если первому событию предшествует его попытка показать ей, насколько «героична», а также «чиста и мучительно прекрасна» его прежняя жизнь (что она расценивает как стремление «хвастаться и красоваться» — с. 276–278), то после второго, наоборот, она просит: «Расскажи мне еще о своих товарищах» и чувствует себя «покоренной красотой и самоотречением ихней жизни» (2, с. 302).

Уже на основе этих наблюдений можно предположить, что сюжет строится на таких взаимоотношениях персонажей, когда действия и точки зрения каждого одинаково важны, то есть оказывают взаимное влияние. Но логику развития сюжета и смысл событий можно понять только в связи с пространственно-временными условиями, в которых они свершаются и которые определяют сюжетные функции персонажей. Об этих условиях говорят в первую очередь обрамляющие эпизоды и фрагменты текста.

Начальные и заключительные эпизоды соотносятся как части рамки (и в этом можно увидеть определенную симметрию). В первой главке герой находится где-то в городе, на улицах. Главка II начинается с описания большой залы в публичном доме, затем действие перемещается в комнату героини. В заключительной, VI главке почти так же: сначала показаны события вне дома, на улицах; потом они возвращаются в дом и в комнату Любы. Более существенна для понимания сюжета переключка мотивов. Первый абзац текста сообщает, что герой — человек, «вся недолгая жизнь которого была похожа на огромную, опасную, страшно азартную игру», в начале II главки отмечено «притворство, которое двоило его жизнь и делало ее похожей на сцену», а главка VI заканчивается фразой о «сладком, задушевном, поющем баритоне» жандарма, послышавшемся в коридоре: «точно приближался это оперный певец, точно теперь только началась серьезная, настоящая опера» (2, с. 309).

Но как раз мотивы игры и сцены, обрамляющие сюжет, приравнивают в исходной его ситуации (гл. II) точки зрения двух ведущих персонажей. Так, с одной стороны, она показана впервые его глазами («профиль у нее был простой и спокойный, как у всякой порядочной девушки, которая задумалась»). И тут же впервые обнаруживается ограниченность кругозора героя: он «не знал, что в каждом хорошо поставленном доме есть одна, даже две такие женщины...». В описании типовой роли героини («давать иллюзию порядочности тем, кто ее ищет») одежда и лицо с этим, в данный момент наблюдаемым случаем совпадают, но не полностью. С другой стороны, и его внешний облик мы видим впервые ее глазами («У него было широкое, скула-

стое лицо...»), и она улавливает в его поведении игру: «Но, хотя и бритый и очень развязный, на актера он не был похож...». И в этом случае роль и человек не совпадают (в его взгляде она замечает «что-то слишком неподвижное»).

Итак, если по отношению к сюжету первая глава — естественное и необходимое введение, часть организованной автором симметрии, то по своей повествовательной структуре она от последующего текста резко отличается. В эту структуру вводит начало второй главы: она строится на столкновении равноправных точек зрения персонажей и на несовпадении каждого из них со своей ролью и своим видением. Но поскольку жизненная роль и точка зрения каждого связаны с двумя разными, даже противопоставленными социальными сферами, обозначенные нами противоречия приобретают важнейшие сюжетные функции.

«Свой» для героя мир (его деятельность и его товарищи) и тот, где он оказался, — противоположны и взаимоисключающи. В таком контексте публичный дом — мир обратный, изнаночный. Герою же кажется, что в этой сфере просто отменяются все условности. На самом деле его отказ — уже наедине, в комнате — от игры, попытка обычного, естественного для себя поведения должны восприниматься в этой области жизни как сугубое притворство: «И вообще весь этот вежливый, пристойный разговор, такой дикий в несчастном месте, где самый воздух мутно густел от винных испарений и ругательств, — казался ему совершенно естественным, и простым, и убедительным» (2, с. 271).

Но с ее точки зрения, дело обстоит совсем иначе. В сцене после его пробуждения ее демонстративно ролевое поведение — уже не прежнее, а «циничное» («отвратительной показалась ему эта проститутка») — имеет явно провоцирующий смысл. Она допускает его «нездешнюю» искренность («И опять он, с этой задумчивостью своей и печалью, стал неизвестный и, должно быть, очень хороший»), но допускает и вполне здешнюю — подлую, рассчитанную на заданный эффект (как у знакомого ей «писателя») — игру. Последующая его исповедь, попытка сблизиться, добиться понимания, наоборот, предельно обостряет противоречие между его самооценкой (прошлое вставало «так неожиданно и просто героичным», жизнь — «такой чистой и мучительно прекрасной») и совершенно игнорируемой им оценкой со стороны, иронией: «Пей! — сказала девушка. — Будет ломаться» (2, с. 276).

Внутренняя правда каждого неизбежно оборачивается ложью для другого, а ощущение как бы злонамеренного непонимания и неприятия себя другим ведет либо прямо к гордости и презрению, либо к

скрытому самоутверждению за чужой счет. Отсюда его переход от брезгливого презрения к ее жизни к демонстративной «почтительности» (целованию руки), а затем ее ответное презрение и его еще более оскорбленное достоинство («с видом высокомерия...») — процесс, который и завершается пощечиной.

Сюжет строится как «психологический и словесный поединок», причем «мгновения взаимного искреннего интереса и сочувствия сменяются взаимными оскорблениями и обвинениями»⁴. Становится ясно, что «дикий, пьяный, истерический хаос» на самом деле — реакция другого человека на «надменную безответственность» героя, его замкнутость на себе и неспособность понять и почувствовать чужую жизнь и чужое страдание: «...ужасаясь, как перед каменной глухой стеною, девушка схватила его за плечи и с силою посадила на кровать» (2, с. 278).

Действие здесь завершает некий первый круг. Не случайно сцена заканчивается (последний абзац III главки) шумом в коридоре и звонком шпор — мотив, повторенный в финале. В следующей, IV главке, показана определенная пауза, занятая осмыслением происшедшего. Герой впервые воспринимает ситуацию как всеобщую (ощущение «дежа вю») и начинает видеть в поступке Любы что-то «значительно более серьезное и важное, чем простая истерическая вспышка полупьяной и полуголой проститутки» (2, с. 283). Именно здесь находится цитированный нами пассаж о взаимоотношениях героя с собственной мыслью.

Но попытка примирения ни к чему не приводит. Вновь торжествуют ролевые отношения: с ее точки зрения, герой — «совершеннейший писатель», которого нельзя не бить; сама же она внезапно подтверждает первоначальную характеристику своего типа и соответствующего ему поведения: «Ах, много народу я по морде била...» (ср.: «... а иногда даже бьют слишком назойливых мужчин»). Более того, именно здесь наступает кульминация конфликта — обнаруживается лежащая в основе ролевых отношений соревновательность: «И когда он, бурно взволнованный, гордый, с широко раздувающимися ноздрями, взглянул на нее, то встретил такой же гордый и еще более презрительный взгляд».

Высказанная в этой ситуации ее *правда* (у него нет права быть хорошим) — такой же способ торжества над другим, как и та его правда героического подвига во имя людей, которая столь естественно сочеталась с презрением к ним. На время, конечно, герою, а с ним и читателю, может показаться, что поскольку новая правда напрочь отменила старую, в этом и состоит весь смысл рассказанной истории, ибо герой «только это и противопоставлял и жизни, и смерти, — и этого

нет, и нет ничего. Тьма» (2, с. 290)⁵. В действительности обе правды имеют всеобщий характер (эта, новая, высказана «со зловещей убедительностью, за которой чувствовались миллионы раздавленных жизней...»). В то же время обе живут враждой, разъединением, взаимным непониманием и в этом смысле стоят друг друга. То, что в «Тьме» сталкиваются две противоположные правды, связанные с двумя главными персонажами, исследователи уже отмечали⁶. Но к этому нужно добавить, что обе оказываются лишь относительно истинными.

Таким образом, значение пресловутой формулы «стыдно быть хорошим» — в другом: герой *перестает совпадать со своей правдой*. Для него, знавшего прежде «только “да” и “нет”» (ср. «равнодушный к софизмам, к полуответам и намекам»), теперь «распадалась жизнь, как плохо склеенный запертый ящичек, попавший под осенний дождь» (2, с. 290).

Испытание правды в произведении, как мы видим, — проверка ее *реальностью* человеческих отношений, то есть ложью их, поскольку они имеют неизбежно ролевой и соревновательный характер. Это значит, что настоящей правдой может быть лишь то, что порождает принципиально *иные* отношения.

В эту тему вводит мотив зеркала. В начале III главки подробно описана отраженная в «большом, до полу, зеркале» черная, строгая и красивая пара и его впечатления, которые «по-видимому, передались» и ей: он думает вначале «как жених и невеста», потом «как на похоронах». Это они, но как будто в другом мире, однако не просто отраженном, вторичном, а странным образом самостоятельном: она «попробовала прищурить глаза, но зеркало не ответило на это движение и продолжало вычерчивать черную застывшую пару» (2, 268).

В дальнейшем на эту начальную ситуацию видения себя в зеркале — на оба ее значения — появляются отклики, причем с точек зрения обоих персонажей: «как увидела тебя сегодня в зеркале, так сразу и метнулося: вот он, мой суженый, вот он, мой миленький. И не знаю я, кто ты, брат ли мой, или жених, а весь родной, весь близкий, весь желанненький...

Вспомнил и он эту черную, немую траурную пару в золотой раме зеркала и свое тогдашнее ощущение: как на похоронах...» (2, с. 291–292).

Устойчивость ситуации, превращение ее в мотив, видимо, указывают на возможность преодолеть разобщение состраданием и любовью; возможность, по сути дела, фантастическую, иномирную, равнозначную одновременно высшему счастью и смерти. Она как будто и реализуется на короткий момент, но разобщение все же остается. Пе-

ред ним — женщина, «изнемогающая под бременем безумного, невиданного счастья», а он думает: «... какая бессмыслица! Какой нелепый сон» (2, с. 292). Осуществить эту возможность означает прежде всего — отказаться от жизни (в прежнем ее понимании), уйти «в темноту», умереть как личность, поддавшись состраданию и, тем самым, растворившись в человеческой общности «падших» и «несчастных».

Так мотив зеркала, подобия иному бытию и другому себе трансформируется в скрытое противопоставление героем себя — Раскольникову (после разговора с Соней и ее призыва выйти на перекресток)⁷ и явное — Христу: «... приду к ней, или в кабак, или на каторгу... Или выйду на площадь, падший и скажу: смотрите, какой я! Все у меня было: и ум, и честь, и достоинство, и даже — страшно подумать — бессмертие; и все это я бросил под ноги проститутке, от всего отказался только потому, что она плохая...». И далее: «Раздай имение неимущим. Но ведь это имение и это Христос, в которого я не верю».

Не случайно, однако, ранее на замечание Любы: «...креста на шее нет», — герой ответил: «...мы крест на спине несем». Его первоначальная «героическая» установка на подвиг и на смерть во имя людей, в то же время им презираемых, противоположна Христовой, хоть внешне и близка ей. Потому сначала происходит подмена подлинной самоотдачи демонстративным, отчасти циническим и даже богоборческим «унижением паче гордости»: «Разве там, на площади, перед этими разинутыми ртами, я не буду выше их всех?.. разве я не буду грозным глашатаем вечной справедливости, которой должен подчиниться и сам Бог — иначе он не Бог!» (2, с. 293).

Эта внутренняя борьба и заканчивается вторым поворотным сюжетным событием — «диким, непонятым поступком, погубившим его жизнь», то есть неожиданным для него самого и для нее добровольным решением остаться с ней. Решение это последовало за ее репликой: «Зачем <остаться>? — ...Да так: чтобы мне лучше было». И, следовательно, оно объясняется исключительно состраданием и чувством бессознательной причастности к ней и к ее судьбе. Значимость этого поворота (он, как уже говорилось, противоположен по значению пощечине и уравнивает это первое событие) подчеркнута возвратом одновременно и к первоначальному впечатлению его нездешности («похожий с виду на иностранца, на англичанина») и к его настоящему имени — Алексей (2, с. 295).

Только отдав после этого растоптать (символически) свою прежнюю «прекрасную» жизнь, Алексей может говорить о прежних товарищах, «как живые говорят о мертвых, или как мертвый мог бы говорить о живом». Но если он отрекся от жизни — в прежнем ее значении, то с ней происходит обратное: «...в похоронных звуках его

прощальной речи для девушки с открытыми горящими глазами вдруг зазвучал благовест новой, радостной, могучей жизни» (2, с. 301). Этот внутренний поворот соотнесен с ее прежней репликой: «А я вот мертвая — понимаешь, подлец, мертвая я», — то есть дан как возрождение, воскресение. И, тем самым, принятие ею новой правды, согласно которой *хорошим быть можно и не стыдно*:

«— Миленький ты мой! Какие же они...

— Хорошие, — добавил мужской голос, словно поставил тупую, круглую точку. И радостно, с трогательным доверием девушка повторила:

— Да. Хорошие.

<...> Приходила к женщине новая правда, но не страх, а радость несла с собою» (2, с. 302).

Таким образом, противопоставленное гордому «героизму» принесение себя в жертву всем, причем без всяких надежд на что-либо, оборачивается подлинным спасением другого человека — возвратом его к жизни; то есть в противовес прежнему сознательному противопоставлению со стороны героя — ненамеренным его сближением со Христом. Отсюда в финале — Люба вдруг напоминает Магдалину: «...и то, что он, такой гордый и хороший, был раздет и всеми презираем, и его грязные ноги — вдруг наполнили ее чувством нестерпимой любви и бешеного, слепого гнева. Взвизгнув, она бросилась на колени, на мокрый пол, и схватила руками холодные волосатые ноги» (2, с. 308).

На протяжении всей истории взаимоотношений двух героев за изломанной линией борьбы, обид, унижений и отмщений, временного торжества над другим постоянно просвечивает возможность отношений совсем иных, когда нет никакого соревнования и оно не нужно, так что человек «и не знает, вверху он или внизу» (с. 290). В этом отношении «Тьма» преемственно связана уже с другим произведением Достоевского: с «Записками из подполья»⁸. Правда, у Л. Андреева исключительной неустойчивостью «подпольного» сознания наделена скорее героиня, тогда как возможность выхода из плена внутренних противоречий и спасения присутствует в большей степени в герое, что скорее соответствует соотношению главных героев и сюжету романа «Идиот».

Причастность повести к обозначенной высокой традиции лишь подчеркнута в ней реакцией на шаблонную литературную трактовку столь традиционной темы (встречи «мыслящего» героя с «падшей женщиной») — такова фраза по поводу типа, к которому принадлежит Люба: «Это как раз те женщины, в которых влюбляются пьяные студенты и уговаривают начать новую, честную жизнь» (267)⁹. Ту же функцию имеют ее упоминания о знакомом «писателе».

Сближающая Л. Андреева с Достоевским возможность подлинно человеческих отношений наиболее полно реализуется в конце V главки (не случайно она графически отделена от предшествующего текста), в последнем ночном разговоре Алексея и Любы — «говорили в темноте два голоса». Но, как и у Достоевского, подобные отношения кратковременны, ибо по сути своей иномирны: это и показано в следующей, заключительной главке, где происходит арест. Только предстоящий переход событий в иную плоскость — к грядущей смерти (казни) и, следовательно, в иной (трагический) план бытия может придать происшедшему окончательный смысл: в этом значение финальной фразы о «серьезной, настоящей опере».

Но уже и теперь ясно, что те две правды, которые пытались отстаивать герои в своей вражде, — не итог: «И, улыбаясь насмешливо, с высоты своей новой, неведомой миру и страшной правды, глядел он на молоденького, взволнованного офицера...» — это сказано отнюдь не о том, что все должны ползть во тьму. Тот же смысл и в сравнении трех персонажей: пристава, Любы и его, которое сопровождается словами о «трех разных правдах жизни» (2, с. 308). У пристава — ее прежняя правда, у нее — его прежняя. И только у обреченного на смерть, как видно, — та правда, которая не от мира сего. Таков завершающий этический пафос повести.

В повести Ф. Сологуба «Звериный быт» (1912) параллельно разворачиваются два аспекта изображения. С одной стороны, это криминальный сюжет: борьба за наследство сына героя, Гриши, на которое претендует его дядя (со стороны матери) — лишенный каких бы то ни было моральных ограничений ловелас и прожигатель жизни. Затяжная им интрига, долженствующая закончиться убийством мальчика, раскрывается благодаря частному сыщику, собравшему материалы возможного уголовного дела в надежде на большое вознаграждение.

С другой стороны, это восприятие и оценка криминальной интриги главным героем, Алексеем Григорьевичем (история освещается практически исключительно с его точки зрения). Его видение происходящего достаточно своеобразно, поскольку необычно и его отношение к жизни в целом: он ненавидит ложь во всех ее проявлениях, любит естественность и природу (хотя вряд ли перенес бы жизнь в деревне) и воспитывает сына в руссоистско-спартанском духе. Этот комплекс представлений объясняет — до известной степени, — почему герой с трудом верит в виновность своего родственника и в его стовор с учительницей сына: убедить его может только прямое лицемерие соответствующих фактов.

Именно в таком направлении и разворачивается сюжет. При этом нежелание Алексея Григорьевича верить в неочевидные пороки ок-

ружающих доведено до предела, на котором оно граничит с почти небывалой глупостью и приводит к успешному и заблаговременному уничтожению улик злоумышленниками. Следовательно, даже убедившись в неприглядной истине, герой не может придать делу юридический поворот и тем самым предотвратить дальнейшие покушения на жизнь любимого сына — наследника большого состояния.

Но одновременно уничтожается и возможность дальнейшего развития сюжета в том самом направлении, какое характерно для социально-криминального романа. Заметим, что человек, который расследовал готовящееся преступление, — «комиссионер по наведению справок» — кажется герою «уродливой помесью из Урии Гипа из Диккенсова романа и капитана Лебядкина из Достоевского» (VI, 99). Добавим от себя, что манера общения этого персонажа живо напоминает еще чиновника Лебедева из «Идиота» (то же сочетание готовности унижаться с амбициями), также удивительного знатока всех тонкостей чужих дел и обстоятельств.

Таким образом, вместо переплетения многообразных судеб и точек зрения на широком жизненном фоне, что характерно для многих разновидностей романа и, в частности, — для социально-криминального жанра, получается сюжет, имеющий целью испытание одного особенного характера и мироотношения и свойственный именно повести. Финалом служит поэтому открытие героем последнего и наиболее очевиднейшего факта, который опровергает его слепую веру в человека: история заканчивается чтением письма, в котором очаровавшая Алексея Григорьевича женщина называет его дураком, чьи «пресные рассуждения» ей надоели.

Если ограничиться этими наблюдениями, может создаться впечатление, что перед нами повесть о честном чудаке, которого хотели обмануть и который случайно прозрел и спасся от большой беды. Дело, однако, обстоит гораздо сложнее.

В основе всех частных реакций героя повести на действительность в настоящем — определенная, сложившаяся у него после смерти жены общая концепция мироустройства. Она не излагается публицистически, а выражена в господствующих над сознанием героя смутных символических образах. Вся жизнь Алексея Григорьевича представляется ему «обширным, холодным, пустынным покоем», у четырех углов которого видны «четыре лика, четыре великие духа, господствующие над его жизнью»: Лилит (воплощением которой представляется ему покойная жена); лицо женщины, которой он теперь увлечен — «лик прекрасного зверя, веселой, хищной кошки»; лик Зверя, «угнездившегося в городах», и образ ребенка (VI, 111–122). Понятно, что третий и четвертый образы — антиподы, а

каждая из любимых женщин тяготеет к одному из этих полюсов. Получается, что если в житейской сфере герой поразительно наивен и беспомощен, то в глубинах своей внутренней жизни он вполне адекватно чувствует (можно сказать, не видит, но прозревает — особенно в полусонных грезах) сущность и мира в целом, и тех людей, которые к нему наиболее близки.

Итак, испытанию подвергается не характер, а двойственное, внутренне противоречивое мировосприятие. Раскрывается драма такого рода сознания — в ее кажущемся комическим внешнем облике и в ее скрытой трагической сути. Не случайно в первых строках повести шла речь о таких людских существованиях, «которые как бы заранее обречены кем-то недобрым и враждебным человеку на тоску и печаль бытия» (VI, 85).

И эта тема, и приведенное обобщение чрезвычайно близки повести А. Ремизова «Крестовые сестры» (1910). В общем и целом она имеет две главные отличительные черты: 1) перенасыщенность мотивами петербургских романов Достоевского («Преступление и наказание» и «Идиот»), причем литературность в таком понимании странным образом уживается с подчеркнутой ориентацией на фольклор и древнерусскую словесность¹⁰ и 2) монтажная композиция в сочетании с огромным количеством стилистических повторов (повторяются именно цельные словесные формулы)¹¹. Первое производит впечатление вторичности; но она скорее подчеркнута, демонстративна. Вторая, напротив, — впечатление исключительной оригинальности. Жанровая природа произведения далеко не очевидна, тем более при столь акцентированной ориентации на роман, при таком количестве персонажей и их историй. Даже и отсутствие достаточно выделенного сюжетного стержня скорее аргумент в пользу предположения о романе¹².

В центре изображенного пространства Город, а в нем Дом («Бурков»). Последний представляет за первый¹³. Хотя есть в произведении и описания петербургских улиц, особенно в конце. Но и Петербург в целом иногда сливается со своим антиподом, Москвой, и (учитывая, что вводные истории говорят также о провинциальной жизни) непосредственно изображенная действительность проецируется на весь национальный мир — Россию-Русь. А утопические видения Маракулина и Плотникова размыкают время действия в общечеловеческую историю¹⁴.

Концентрация в пространстве признаков современного мира сочетается с замещением общего частным¹⁵. И в то же время в «Крестовых сестрах» много параллельных судеб и персонажей, как будто варьирующих одну и ту же тему (как у Достоевского¹⁶). *Тематичес-*

кий центр образуют два сна, где все персонажи оказываются на Бурковском дворе (в первом сне — мертвыми). Это как раз подчеркивает упомянутую концентрацию, сгущение почти до символа¹⁷.

Исходная тема произведения — стремление человека жить и его способность радоваться жизни без мысли о ней, то есть в сущности, *вне морали* (сравнение двух друзей, похожих только в этом отношении). Кризис означает начало мысли (самосознания) и одновременно — испытание героя на тождество и поиск им себя.

Тут и возникает множество параллелей с Достоевским¹⁸. Среди способов обретения идентичности — убийство, например. Оказывается, что нельзя просто жить, чтобы видеть и чувствовать. Во-первых, думать — означает выяснить, кто все так устроил (то есть предъявлять претензии к Богу). Во-вторых, возможен и необходим выбор, связанный с отношением к другому, в особенности — к чужой беде и к чужому страданию (муки кошки Мурки явно заменяют здесь *плачущее дитя*). Маракулин своим отношением к чужой боли, к судьбам униженных и оскорбленных — женщин в особенности, своей детскостью напоминает князя Мышкина (сюда же относится его способность переписывать и даже писать полуустановом¹⁹). Верочка с ее попыткой отомстить первому своему покровителю (Маракулин в полном соответствии с тем же прототипом считает, что его нужно простить) и с определением «бесстыжая» — вариация на тему Настасьи Филипповны.

В то же время герой думает о том, что старуха-генеральша — «вошь», которую нужно «устранить»: очевидное напоминание о Раскольникове. Сюда же относятся и метания героя в бреду по Петербургу. Такие героини, как Акумовна, Анна Степановна и девочка Вера (а также мать Маракулина Женя), варьируют тип Сони. Главное для них — мысль о том, что «обвиновать никого нельзя».

Однако при всем этом выбор, перед которым поставлен герой, все-таки не тот, что у Достоевского. Об этом очевиднее всего свидетельствует соотношение двух снов о Бурковом дворе: если в первом — всеобщая обреченность смерти, то во втором — пророческом — обреченность страданию. Это *выбор между жизнью в страданиях и отказом от жизни*. То, что герой поверил в свой сон о смерти (т.е. в то, что он непременно умрет), автором явно осуждается. Не случайно перед самой смертью ему дано заметить зеленые листочки берез (вспомним «клеякие листочки» в «Братьях Карамазовых») и ощутить тоску по непосредственной жизни.

Общая сюжетная структура такова: «предыстории — история — финал как возврат к началу», то есть циклическая схема. Это не только означает временность прозрения героя и его отхода от готовой

жизненной колеи. Есть и другое: перед нами история утрат, которые все же сопровождаются очень важными приобретениями. Все начинается с такой ситуации, когда герой остается без ничего и бунтует против Бога. В этом можно увидеть отклик на притчу об Иове и заключенную в ней проблему теодицеи. Но, в отличие от Иова, своих приобретений герой не видит или не ценит.

Конечно, мысль усиливает страдания, но у героя получается путь от бессмысленной радости жизни через страдания все сознающего человека к бессмысленной смерти²⁰. (В этой наклонности героя самому узнать приход небытия и увидеть его «в лицо» — богоборчество, посягательство на права Того, кто скрыл от человека час его конца).

Сюжет обладает признаками закругленности. На первой странице — упоминание об убийстве Гловым жены: выбросил с третьего этажа на мостовую и «череп пополам». На последней — Маракулин с разбитым черепом на камнях Буркова двора²¹. На третьей странице — рассказы Маракулина об испытываемой им «какой-то своей необъяснимой необыкновенной радости». На последней — «И почувствовал он, как медленно наступает, накатывается та самая прежняя *необыкновенная* его потерянная *радость...*»²². Но два обрамляющих мотива явно контрастируют: неизбежности смерти противостоит «нечаянная радость» жизни, что свидетельствует о возможности и необходимости выбора. Эта закругленность сюжета и этическая оценка сделанного героем выбора — характерные признаки повести.

Этическая проблема рассматривается и решается у Ремизова (и в этом другой, более существенный признак его близости к Достоевскому) целиком изнутри сознаний персонажей, в их кругозоре и на их языке. Отсюда стилистическая многоголосость, усиленная повторами речевых формул, созданных героями или отвечающих на их слова; обилие чужих слов в речи повествователя (цитаты, курсив, собственно-прямая речь).

Все это создает впечатление целиком внутренней точки зрения основного изображающего субъекта (рассказчика). Кроме того, что очень важно, границы между разными сознаниями и речевыми манерами оказываются размытыми²³ (черты гротеска в области стилистики). Наконец, сама соотнесенность различных фрагментов сюжета, сцен, историй выглядит совершенно случайной благодаря монтажу, что также свидетельствует о подчеркнутой авторской объективности: автор предпочитает самораскрытие изображенного мира.

* * *

Можно сказать, что, с типологической точки зрения, рассмотренная нами группа повестей наиболее значима для изучения жанра в

интересующую нас эпоху. Очевидно ее промежуточное положение между двумя полярными вариантами: повестями, в которых показан «кризис социума» (судьба определенного локуса и человека в нем знаменательны для судьбы России и русского человека в целом) и теми, в которых происходит испытание идеи: философского тезиса, как в «Палате № 6», веры в Бога, как в «Жизни Василия Фивейского» и в «Иуде Искариоте», или утопии, как в «Республике Южного креста» В. Брюсова.

Но это положение, на самом деле, — центральное. Там, где мир и герой имеют равные права, причем оба оказываются, как сказано в «Воскресении» Л. Толстого, «как бы на колеблющихся весах», предельно значимы для истории и судьбы России личный выбор, личная нравственная активность. В этом смысловом поле традиция русского классического романа подвергается наиболее радикальной переоценке и форма повести на определенное время становится максимально оправданной и наиболее продуктивной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1990. С. 283–284. Текст повести в дальнейшем цитируется по этому изданию. Том и страницы указываются в скобках после цитаты.

² Многим читателям и критикам казалось, что рассказанная история служит в глазах автора дискредитации той правды, которой герой подчинял свою жизнь до кризиса, происшедшего с ним в публичном доме: потому ли, что автор не принимает революционность героя (см.: *Шубин Э.А.* Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Под ред. К.Д. Муратовой. Л., 1972. С. 58), или потому, как полагал более проницательный Горнфельд, что, с точки зрения Л. Андреева, «мораль самопожертвования должна быть чиста от морального самодовольства» (*Горнфельд А.Г.* «Тьма» Леонида Андреева // Критика начала XX века. М., 2002. С. 62).

³ *Горнфельд А.Г.* «Тьма» Леонида Андреева. С. 60.

⁴ *Магомедова Д.М.* «Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня судьбы» (в печати).

⁵ По мнению современного исследователя, герой ««смирняется» перед проституткой, и в ее лице признает “правду” погибшего мира» (*Татаринов А.В.* Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков: В 2 т. Т. 2. М., 2001. С. 308).

⁶ Это отмечено, например, В. Беззубовым. См.: *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 61–64.

⁷ «Второй уж раз в русской литературе власть художника заставляет нас быть свидетелями рокового, всю жизнь взрывающего разговора между убийцей и проституткой. Но какая разница в постановке: Андреев точно задался целью написать антитезу к знаменитой сцене между Раскольниковым и Соней Мармеладовой» (*Горнфельд А.Г.* «Тьма» Леонида Андреева. С. 61). Ср.: «Встреча террориста и проститутки в доме терпимости и философски-моральные разговоры, которые они ведут там, и все “сотрясе-

ние” террориста при этом, — повторяет только вечную, незабываемую, но прекрасную только в одиночестве своем, без повторений — историю встречи Раскольникова и Сони Мармеладовой в “Преступлении и наказании”. Но какая разница в концепции, в очерке, в глубине!» (*Розанов В.В.* Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 256).

⁸ Ср.: *Беззубов В.* Указ. соч. С. 105. В повести Достоевского, как сказано в одной из лучших работ об этом произведении, неспособность героя «выйти на духовную встречу» с Лизой, «принять ее участие, дать ей жалеть себя и самому жалеть ее» объясняются тем, что «жажда причастности к чужой душе самолюбием воспринимается как слабость и унижение. Гордость отвергает эти чувства, страдает от них и, преодолевая их, обрекает личность на злобу и одиночество. Наоборот, злоба насыщает гордость; замыкая личность в самой себе, она утверждает ее независимость» (*Скафтымов А.П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 104).

⁹ Тут можно вспомнить роман «Что делать?» и полемику со стихотворением Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» в тех же «Записках из подполья».

¹⁰ Это сочетание отмечено в монографии: *Слобин Г.Н.* Проза Ремизова 1900–1921. СПб., 1997. С. 109–119. Из произведений Достоевского здесь фигурируют «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Записки из подполья» и «Братья Карамазовы».

¹¹ Ср.: Там же. С. 111, 119.

¹² Впрочем, Грета Слобин, называя «Крестовые сестры» романом, причем «новой формой короткого романа с внушительным семантическим охватом», чуть ниже имеет их «трагической повестью». См.: С. 118–119.

¹³ См.: *Топоров В.Н.* О «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова: поэзия и правда // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 523–525.

¹⁴ Подробнее об этом см.: *Слобин Г.Н.* Указ. соч. 112–113, 114–117.

¹⁵ Ср. прямо противоположное суждение: Там же. С. 109.

¹⁶ См.: *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М., 1967.

¹⁷ Ряд лейтмотивов «Крестовых сестер», в своей совокупности репрезентирующих определенные символы, рассматривается в упомянутой работе В.Н. Топорова.

¹⁸ Ср. суждение современника, высказанное в 1913 г.: «А. Ремизов весь в этике Достоевского», причем далее упоминаются Верочка и Маракулин (*Долинин А.С.* Достоевский и другие. М., 1989. С. 439).

¹⁹ Ср.: *Доценко С.* Почему Маракулин хотел стать разбойником (из комментария к повести А. Ремизова «Крестовые сестры») // Блоковский сб. XIV. Тарту, 1998. С. 152.

²⁰ С точки зрения Г. Слобин, событие смерти Маракулина, сочетающее в себе признаки неизбежности и случайности, «скорее прекращение, чем завершение действия» (*Слобин Г.Н.* Указ. соч. С. 111, 118).

²¹ Ср.: *Топоров В.Н.* О «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова: поэзия и правда. С. 533.

²² *Ремизов А.М.* Избранное. М., 1978. С. 310.

²³ См. об этом: *Козыменко М.* Алексей Ремизов // Русская литература рубежа веков: В 2 т. Т. 2. С. 360.

А.М. Грачева
(Санкт-Петербург)

РОМАННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ А. РЕМИЗОВА 1930-Х ГОДОВ И «ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ» М. СЕРВАНТЕСА*

Среди многочисленных научных достоинств капитальной монографии В.А. Келдыша «Русский реализм начала XX века» (М., 1975) одно из первых мест по праву занимает возвращение в орбиту объективного литературоведческого исследования имени одного из ведущих мастеров русского авангарда XX века — имени Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957). Именно этот труд прервал дурную бесконечность многолетнего несправедливого остракизма и идеологического искажения, которым подвергалось в СССР наследие писателя, в 1921 году покинувшего Советскую Россию. В.А. Келдыш первым из советских ученых поставил вопрос о сложной эстетической природе произведений Ремизова, о его эволюции от символизма к авангарду¹. Новая научная трактовка развития творческого метода писателя, заявленная в исследовании В.А. Келдыша, дала толчок дальнейшим исследованиям не только дореволюционного наследия писателя, но и произведений периода эмиграции. Среди последних особое место принадлежит экспериментам Ремизова в области «большой эпической формы» 30-х гг. и, в частности, созданию «каторжной идиллии» «Учитель музыки».

В 1929 году в Ленинграде вышел первый том нового издания романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». На титульном листе книги было обозначено: «Перевод под редакцией и с вступительными статьями Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова, введение П.И. Новицкого»².

История «перевода петербургского “анонима”», изданного под редакцией ленинградских испанистов профессоров Б.А. Кржевского и А. А. Смирнова была раскрыта только в 2003 году во вступительной статье Н. И. Балашова к юбилейному изданию «Дон Кихота» в серии «Литературные памятники»³. При этом ученый опирался на архивные материалы — письма А.А. Смирнова к Г.Л. Лозинскому, ставшие доступными в начале 2000-х гг.

* Работа осуществлена по гранту РГНФ 04-04-00186а.

Как явствует из статьи Балашова, анонимность перевода 1929 года была обусловлена тем, что в число его авторов кроме оставшихся в СССР Кржевского и Смирнова входил ученый-эмигрант — Константин Васильевич Мочульский. Вместе с другим эмигрантом, Григорием Леонидовичем Лозинским, он был привлечен к переводу «Дон Кихота» еще в 1923-м. В конце 1920-х «с участием Г.Л. Лозинского в переводе возникли трудности со стороны “ответственных партийных людей”, которым “виднее”. В переводе “Дон Кихота”, помимо Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова, участвовал <...> К.В. Мочульский. Однако в 1929 г. А.А. Смирнов с печалью сообщил Г.Л. Лозинскому, что в СССР запрещено не только платить гонорар переводчикам-эмигрантам, но и вообще упоминать их имена <...> Издание “Academia” вышло без имен переводчиков»⁴.

Тем не менее новое издание «Дон Кихота» стало известно не только в СССР, но и в русском Зарубежье. Именно оно оказало значительное влияние на творчество Алексея Ремизова.

В 1927 году в издательстве «ТАИР» благодаря спонсорской поддержке дочерей композитора С.В. Рахманинова — Татьяны и Ирины — Ремизов опубликовал «Взвихренную Русь» — текст большой прозаической формы, посвященный периоду второй русской революции. Сразу же после этого писатель начал подготовительную работу, направленную на создание «романа» нового типа, продолжающего лейтмотивную автобиографическую тему и, одновременно, раскрывающего бытие русских эмигрантов.

В 1928–1929 гг. Ремизов как бы «примеривался к теме», публикуя отдельные рассказы, и, как обычно, предназначая их в дальнейшем для включения в новую «большую» жанровую форму. Но только в начале 1930-го писатель получил своеобразный творческий «толчок», давший ему эмоциональный и эстетический «ключи» для воплощения замысла — создать повествование о жизни русских интеллигентов в изгнании. Ими стали причина и следствие реального бытового скандала — так называемого инцидента с консьержкой.

В мае 1930 года Алексей Ремизов был вынужден переменить место жительства, перебравшись с бульвара Пор-Руаяль в парижский пригород — Булонь. Причиной переезда был его конфликт с консьержкой, которой поздно вечером один из друзей писателя вручил для дальнейшей передачи Ремизову книгу — недавно вышедший в Ленинграде первый том романа Сервантеса. Утром последовало объяснение Ремизова с привратницей, раздраженной тем, что ее побеспокоили чуть ли не ночью. Писатель стал по-французски объяснять ей, что было только 11 часов вечера («onze heures du soir»), но обезумевшей привратнице послышалось в этом словосочетании оскорбитель-

ное слово «zut» (неточный перевод: к черту!). Недоразумение переросло в конфликт, консьержка стала изводить Ремизова и сделала невозможным его дальнейшее проживание в прежней квартире.

Далее эта трагикомическая бытовая история стала творческим «материалом» для «завязки» нового экспериментального «романа» Ремизова — «Учитель музыки», начатого на заре 1930-х, законченного в первом варианте в 1939-м, доработанного в 1949-м и опубликованного лишь посмертно, в 1983-м. А сам «повод» к инциденту — полученное издание «Дон Кихота» — явилось эстетическим «ключом» для формирования новой романной формы.

Значительное воздействие на Ремизова, склонного к художественной аккомодации не только художественных текстов, но и их литературоведческих интерпретаций, оказал не только сам текст первого тома «Дон Кихота», но и вступительные статьи литературного критика социологического направления П.И. Новицкого «К социологии жанра и образа» и историка литературы Б.А. Кржевского «“Дон Кихот” на фоне испанской литературы XVI–XVII столетий».

Статья Новицкого, помещенная в книгу, вероятно, ради разъяснения советскому читателю актуальности издания старинного романа об испанском безумце, включала в себя несколько важных для Ремизова позиций. В ней была изложена новейшая литературоведческая дискуссия между «формалистами» и их противниками — сторонниками социологического метода, остроумно прозванными «содержанцами» — и конкретно между В. Шкловским и П. Медведевым [М.М. Бахтиным], — дискуссия о природе литературного процесса перерастания малых повествовательных форм в большие и об этапах возникновения новых литературных жанров, в частности, жанра «бытового сатирического романа». Новицкий подробно пересказал статью 1921 года «Как сделан Дон Кихот» молодого приятеля Ремизова — В. Шкловского. Последний утверждал, что образ дон Кихота являлся лишь средством для нанизывания мотивов, то есть для механического объединения отдельных сюжетов новелл в роман. В противовес ему П. Медведев в работе «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) доказывал, что образ дон Кихота «самоценен как все конструктивные элементы произведения». <...> Единством тематического замысла объясняется художественное единство романа. Единство романа нельзя сложить путем нанизывания новелл. Единство тематического замысла является отражением жизненного единства эпохи, которое <...> требует для себя формы романа» (Новицкий П.И. С. XV). В дальнейшем, остановившись на соединении в «Дон Кихоте» сатирического, бытового и жанрового элементов, Новицкий оп-

ределил его главный тематический замысел как «изображение судеб многовековой человеческой культуры» (*Новицкий П.И.* С. XIX). Другой существенной для Ремизова стороной критической статьи Новицкого была современная трактовка образа Дон Кихота, сделанная в соответствии с догмами марксистского литературоведения, а также с учетом функционирования этого вечного образа в советской литературе, в частности, в произведениях и статьях давнего знакомого Ремизова по вологодской ссылке, а ныне наркома просвещения — А.В. Луначарского. Согласно этой интерпретации, уже принимающей характер канона, «Сервантес осмеял и разоблачил <...> бесплодный энтузиазм фантазеров» (*Новицкий П.И.* С. XXXVII).

В статье Б.А. Кржевского были рассмотрены рыцарский, плутовский и пастушеский романские типы, в преобразованном виде синтетически слитые в произведении Сервантеса как романе нового жанрового типа. Особое значение для Ремизова-писателя имело историко-литературное объяснение включения в повествование вставных новелл различных малых жанров. Б.А. Кржевский отмечал: «Присутствие в составе романа этих новелл приглашает читателя вспомнить о том, что автор “Дон Кихота” был не только сатириком и юмористом, но и писателем, стремившимся с редкой настойчивостью дать серьезные, положительные по замыслу произведения. Стремление быть не только обличителем, но и морализатором своего времени, свойственно Сервантесу в такой же мере, как и нашему Гоголю. *Но ни тому, ни другому не удалось создать грезившееся им* и восполнявшее недостаточную, по их мнению, серьезность их творчества *произведение* [курсив мой. — А. Г.]. Характерно, однако, что Сервантес в противоположность своему русскому собрату мечтал о литературно-художественных замыслах, тогда как Гоголю хотелось быть проповедником и пророком» (*Кржевский Б.А.* С. LXVIII). Кроме филологического анализа художественного генезиса «Дон Кихота» как нового романного типа Ремизов почерпнул в статье Кржевского интерпретацию образа Дон Кихота немецкими романтиками, чьи эстетические воззрения всегда оставались значимыми для художественного мировоззрения писателя. Ученый писал: «Братья Шлегели истолковали “Дон Кихота”, как целостный, автономный организм, подчиненный расчету сознательного художника <...> Они усмотрели в нем образчик первого истинно-романтического романа, приравнивая его сущность к современному им “Вильгельму Мейстеру” Гете, так как в обоих произведениях поэтическое видение (идеал) жизни преобразует для героя объективную действительность; наряду с этим, ирония “Дон Кихота” позволяла исторически обосновать высший творческий принцип художественной идеологии романтиков, так называемую “романтическую иронию”» (*Кржевский Б.А.* С. LXXV).

Статья Новицкого, включающая в себя изложение работ Шкловского и Медведева, а также историко-литературный очерк Кржевского дали Ремизову эстетический «ключ» к пониманию художественной структуры «Дон Кихота» как экспериментального романа нового типа. В дальнейшем писатель использовал творческие находки Сервантеса, во многом отброшенные как устаревшие классическим романом XIX века, для формирования художественной структуры своего авангардного произведения.

В «Учителе музыки» использован основной конструктивный принцип формирования структуры текста «Дон Кихота» — метод сложного «взаимного перекрещивания частей многочленного повествования» (*Кржевский Б.А. С. LXV*), включающих в себя как основной сюжет, так и входящие в него сюжеты автономных вставных произведений малых художественных и документальных жанров (рассказа, драматической интермедии, сказки, легенды, подлинного письма, пародии).

Ремизов как бы поставил своей задачей создать произведение, соединяющее в себе комическую и трагическую стороны бытия, произведение, которое, используя выражение Кржевского, только «грезилось» Сервантесу и Гоголю. Тем самым он также решал важную для себя задачу введения своего нового текста в контекст определенной литературной традиции.

В статьях, предвещающих издание романа Сервантеса 1929 г., были также сформулированы теза и антитеза современного витка вечного спора о семантике образа Дон Кихота. Для Ремизова было неприемлемым восторжествовавшее в советской литературе и критике «посрамление» благородного идадьго как бесплодного и вредного мечтателя. Наоборот, приведенное в работе Кржевского понимание этого вечного образа немецкими романтиками, которые увидели в рыцаре Печального Образа воплощение художника-творца, силой поэтического воображения пересоздающего действительность, корреспондировало с эстетическими установками писателя.

Как известно, художественная структура «Дон Кихота» основана на трансформированном сюжете «рыцарского романа» — цепи авантюры, возникавших в процессе постоянного перемещения странствующего рыцаря в пространстве. В случае «Дон Кихота» герой начинал свое движение по родной стране — Испании — *добровольно*, но, будучи одержимым безумием, в своем воображении трансформировал реальный мир в фантастические «дальние земли» — места действия «рыцарских романов».

Ремизов сделал персонажами «Учителя музыки» русских эмигрантов, беженцев, которые *были вынуждены* покинуть Родину — Рос-

сию и скитаться по чужим землям. Даже в Париже героев по ходу сюжета все время заставляли переселяться с квартиры на квартиру. При этом не они оказывались сумасшедшими, а окружающий их реальный мир предстал вселенским Бедламом, обитатели которого воспринимали эмигрантов как несуществующие фантомы. В романе Ремизова рыцарь Печального Образа трактовался не только как олицетворение человека чести в бесчестном мире, но и как воплощение творческой личности, способной силой воображения пересоздавать действительность. В этом плане писатель следовал традиции немецких романтиков, традиции, в русской культуре начала XX века подхваченной символистами. Парадоксально, что Ремизов, в дореволюционные годы неоднократно полемизировавший с Ф.К. Сологубом, в начале 1930-х фактически продолжил линию сологубовской интерпретации образов-символов романа Сервантеса. Одновременно надо отметить, что роман «Учитель музыки» создавался в период аккумуляции писателем эстетических концепций французского сюрреализма, который также давал свой вариант нереальности наиреальнейшего из миров.

Ведущими лейтмотивными образами-символами романа «Учитель музыки» стали образы самого Дон Кихота и его рыцарских атрибутов (пламенного меча Амадиса Галльского, шлема Мамбрин). Сквозная тема произведения Ремизова — проблема существования Дон Кихота в современном реальном безумном мире. При этом образ рыцаря Печального Образа распадается на множество ипостасей. Это и разные маски автора романа (Корнетов, Судок, Козлок и др.), и его чудаки-друзья.

Одной из сюжетных кульминаций романа является следующий художественно преображенный факт реальной биографии Ремизова. Когда у писателя разбилось оконное стекло, он подарил его кусочки друзьям, назвав осколки именем волшебного предмета. В романе этот биографический факт соединился с мифологическим архетипом текста — мифом о Дон Кихоте: «И немедленно были вылиты девять хрустальных мечей: куски разбитого стекла, разложенные по столу, перевиты серебряной ниткой, место клинка — серебро из-под чаю “лион”, а сверху — бледно-синей бумагой и на наклеенном белом подпись: “меч Амадиса. Дон-Кихот”. Так и совсем по пустяшному случаю в Париже появилось девять рыцарей пламенного меча. <...> В рыцари попал сосед Курятников и, конечно, профессор математики Сушилов, который, по обыкновению, обиделся. <...> я ходил к Сушилову объясняться <...> я только сказал, что <...> граненое стекло <...> серебряный клинок <...> и притом подпись <...>: “профессору Сушилову меч Амадиса. Дон-Кихот”. <...> При мне Сушилов и на стенку повесил свой “пламенный меч”»⁵.

Мир персонажей «Учителя музыки» состоит из разделенного на множество героев автора, из выдуманных персонажей и из образов реальных друзей и знакомых Ремизова из мира русской культурной эмиграции. Последние могли быть изображены под своей подлинной фамилией (Н. Бердяев, Л. Шестов, Н. Слонимский и др.); могли быть скрыты под прозрачными псевдонимами (например, художественный критик С.К. Маковский назван К.С. Перловым) или под прозрачными прозвищами (служивший в Африке доктор В.Н. Унковский назван «Африканским доктором»), или, наконец, зашифрованы так, что в ряде случаев ремизовский шифр пока еще не разгадан (например, существует гипотеза, что под именем приехавшего из Москвы молодого философа Пугавкина выведен философ А.Ф. Лосев). Остановимся на фигуре одного из героев романа — профессора математики Сушилова, рыцаря Пламенного Меча, играющего одну из ключевых ролей в завязке произведения — истории с получением романа Сервантеса и развертывания конфликта с консьержкой (глава «Zut»).

Эта глава начинается с описания благостного состояния духа главного героя — alter ego автора — Корнетова, пребывающего в чайной радостного события: «<...>жду новый полный перевод Дон-Кихота, только что вышел в Москве» (*Учитель музыки*. С. 120). Получив книгу, «Корнетов позабыл <...> о консьержке <...>, он думал о судьбе Дон-Кихота с его пламенным мечом Амадиса и золотым шлемом Мамбрина. “Течение созвездий навлекает на нас бедствия, которые небеса с яростью и бешенством низвергают на нас, и тогда никакая земная сила не может их остановить и никакие ухищрения — отбросить!” Сразу видна искусная рука профессора математики Сушилова и кельтолога Смирнова: перевод с испанского» (*Учитель музыки*. С. 121).

Данный отрывок, впервые словесно актуализирующий порождающий текст романа — произведение Сервантеса, — содержит данное в концентрированном виде перечисление ряда основных художественных приемов, связанных с аккумуляцией Ремизовым творческого наследия автора «Дон Кихота». Во-первых, в тексте перечислены основные используемые Ремизовым лейтмотивные образы-символы (Дон Кихот, меч Амадиса, шлем Мамбрина). Во-вторых, в повествование включена прямая цитата из романа Сервантеса — отрывок из вставной новеллы (*Дон Кихот*. Т. 1. Гл. XXVII. С. 393) — рассказа безумца Карденио о перипетиях его «истории ошибок» — трагической путаницы отношений с возлюбленной. Эта цитата — как бы сигнал «проницательному читателю», предвестие дальнейшей трагикомической «истории» с ослышавшейся консьержкой. Нако-

нец, этот отрывок содержит в зашифрованном виде информацию о судьбе попавшей в руки Ремизова книги Сервантеса, в частности, в нем скрыта разгадка «тайны» анонимного автора петербургского перевода.

Еще до эпизода с консьержкой среди друзей Корнетова упоминается некий «профессор математики Сушилов <...> давно забросивший свою математику — чего ему с ней в городе математиков! — а в качестве репетитора преподававший русский и латынь» (*Учитель музыки*. С. 59). После этой характеристики довольно странно звучит второе упоминание о нем в контексте получения Корнетовым книги Сервантеса: «Сразу видна искусная рука профессора математики Сушилова и кельтолога Смирнова: перевод с испанского» (*Учитель музыки*. С. 121). Поскольку «Смирнов» — фамилия реальная, стоящая на обложке настоящей книги 1929 г., то резонен вопрос: а кто скрыт под вымышленным именем «математика Сушилова»?

Дальнейшее последовательное развитие истории этого зашифрованного персонажа находим в эпизоде, связанном с попытками повествователя взять интервью для журнала у русских литераторов и критиков. Корнетов советует ему взять интервью у Емельянова. Емельянов — это реальная фамилия друга Ремизова, начинающего писателя, трудившегося рабочим на химическом заводе. Однако в романе о персонаже с этой фамилией говорится иное: «Корнетов советовал идти к Емельянову. Но это дело не просто: надо наперед <...> запастись всякими знаниями и не показаться тем дураком, который думает: что ни спрошу, все ладно! <...> И дал мне прочитать книгу: В.Н. Мочульский. “Следы народной библии в славянской и древнерусской письменности.” Одесса, 1893. / — [Емельянов — А. Г.] человек праведной жизни, — говорит Корнетов, — единогласный отзыв всех его учеников и слушателей его лекций в Сорбонне. И от себя скажу, нежнейшей души, единственный в Париже, говоря словом его любимого Дон-Кихота, <...> единственный в наш предательский век, обладатель Волшебного меча Амадиса и шлема Мамбрина. / В вечер я одолел “Следы народной библии” и другую книгу того же автора “Малороссийские и петербургские повести Гоголя”, Од., 1902» (*Учитель музыки*, С. 200). Далее следует комическое описание встречи с так называемым Емельяновым, который дает повествователю заранее приготовленный сложенный листок с интервью. Когда дома тот вместе с Корнетовым разворачивает его, то находит текст литературного эссе под названием «Математика». Повествователь завершает рассказ так: «У меня в глазах позеленело. И сквозь зелень я увидел Корнетова, улыбавшегося во все свои ореховые глаза. И по его улыбке вдруг я понял эту “комедию ошибок”! — мне стало ясно, что ни у

какого Емельянова я не был, а по обманщицкому плану <...> попал к кому-то...» (*Учитель музыки*. С. 203).

Введение эссе «Математика», принадлежащего профессору Сорбонны, человеку «праведной жизни», любителю «Дон Кихота», для знакомства с которым рекомендовано прочесть книги одесского профессора филологии Василия Николаевича Мочульского, неизбежно возвращало читателя к профессору математики Сушилову, автору полученного Ремизовым перевода книги Сервантеса. Учитывая игру антонимами (сушить / мочить), можно было легко догадаться, что под именем Сушилова писатель скрыл имя сына профессора-филолога Одесского университета, также филолога, преподавателя Сорбонны, своего близкого друга Константина Васильевича Мочульского, скорее всего и подарившего Ремизову экземпляр только что вышедшего в Ленинграде своего детища — нового перевода романа Сервантеса. В дополнение доказательств «идентификации» личности Сушилова можно добавить, что текст «Математика» — это мастерская стилизация стиля и формы литературно-критических эссе Мочульского.

Ремизов прекрасно понимал политический подтекст истории с анонимным переводом, раскрытие которого было опасно прежде всего для оставшихся на Родине научных коллег Мочульского. Однако он, используя методы литературной игры, «восстановил справедливость», рассчитывая, что в свое время «проницательный» читатель раскроет имя неуказанного в книге переводчика.

Как известно, финал первого тома «Дон Кихота» — краткая информация о смерти героя, который еще не раз ездил странствовать по миру. Роман Ремизова завершается описанием авантюры некоего Ивана Федоровича, который собирает на банкет цвет культурной русской эмиграции, говоря, что он всем странникам-соотечественникам постоянное пристанище нашел. Им оказывается приобретенный им по дешевке огромный пустой участок земли на кладбище в Тиэ, где новый Чичиков всем предлагает место, на котором они осядут и, наконец, навсегда завершат беженские странствия. Подобной мрачной фантазмагорией заканчивается реальный сюжет ремизовского романа. Однако в «Учителе музыки» фантазия торжествует над действительностью.

Ремизов дает свое поэтическое решение трагической антиномии жизни представителей русской культуры — писателей, музыкантов, ученых, по тем или иным причинам вынужденных покинуть Родину. Для них единственный выход — это преодоление и преображение реальности и переход в пространство мировой культуры, где находится их духовная Родина — царство вечных этических и эстетических

ценностей. Именно с этой задачей преодоления пространств связано, на наш взгляд, авторское определение жанра произведения — «касторжная идиллия».

Подводя некоторые итоги изучению взаимосвязи романа Сервантеса «Дон Кихот» и романа-эксперимента Ремизова «Учитель музыки», можно сделать вывод о том, что сочинение испанского писателя явилось для литератора XX в. порождающим текстом, во многом определившим идейную концепцию и художественную структуру его произведения. «Вечный образ» благородного фантазера — рыцаря Печального Образа был воспринят Ремизовым в контексте вынужденных странствий русских беженцев, утративших реальную Родину и отторгаемых чужими землями. При этом писатель включил свое произведение в контекст романтической линии интерпретации образа Дон Кихота, утверждая тем самым принцип «романтической иронии», согласно которой нищенское «касторжное» существование бедных русских эмигрантов оборачивалось «идиллией» их бытия в надреальном мире мировой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975С. 267–277.

² Сервантес де Сааведра М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Л.: 1929. С. I–XCI, 1–845. Далее тексты вступ. статей, введения и романа Сервантеса цитируются по этому изданию с указанием страниц.

³ Балашов Н. И. Юбилейное издание к четырехсотлетию «Дон Кихота Ламанчского» / С. Сервантес де Сааведра М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. М.: 2003. С. 5–14.

⁴ Там же. С. 11.

⁵ Ремизов А. М. Учитель музыки / Ремизов А. М. Собр. соч. В 10 т. Т. 9. Учитель музыки. М.: 2002. С. 258–259. Далее цитируется в тексте по этому изданию с указанием страницы.

Х. Баран
(Олбани, США)

К ПРОЧТЕНИЮ ВТОРОГО «ПАРУСА» «ДЕТЕЙ ВЫДРЫ» В. ХЛЕБНИКОВА

Несмотря на свой небольшой объем, второй «парус»¹ (термин поэта) крупного монтажного произведения, или, по определению Хлебникова, «сверхповести»² «Дети Выдры» (1911–1913), создает немало трудностей для исследователей творчества поэта. С одной стороны, в этом парусе мы встречаем несколько мест, сомнительных с точки зрения текстологии. Так как автограф, по которому печаталась сверхповесть, до нас не дошел, редакторы и комментаторы изданий Хлебникова решают текстологические проблемы по-разному. С другой стороны, остается открытым вопрос о том, что хотел сказать поэт в отдельных фрагментах второго паруса, и можно ли реконструировать некий общий смысл, общую тему для этой части произведения.

Осложняющие задачу интерпретатора «темные» места — скорее всего, результат искажений, возникших в процессе издания сборника «Рыкающий Парнас» (1914), в котором сверхповесть и была впервые опубликована. Как вспоминал А. Крученых, «когда печатался сборник «Рыкающий Парнас», то рукопись большой поэмы [sic! — Х.Б.] Хлебникова — два печатных листа — была утеряна в типографии, между тем у остальных авторов сборника не пропало ни строчки. Хлебников все же не растерялся: он засел за работу и в одну ночь восстановил всю поэму по памяти»³. Однако, судя по свидетельству М. Матюшина, также принимавшего участие в сборнике, Крученых преувеличил успех предпринятой Хлебниковым попытки реконструкции: какие-то части «Детей Выдры» не попали в печатный текст, а другие были опубликованы с искажениями⁴. То, что в известном нам тексте сверхповести имеются ошибки, особенно наглядно в пятом парусе⁵, однако вряд ли есть основания считать, что остальные части произведения не были повреждены.

Тем не менее основная причина трудностей при истолковании второго паруса — результат изначального замысла Хлебникова. Как мы показали в одной из наших предыдущих работ⁶, Хлебников задумал «Детей Выдры» как своего рода «театр для себя». Согласно формулировке, зафиксированной в самом начале черновой редакции сверхпо-

вести, «подмостки перенесены из мира в мозг [так как ибо этот второй] / законы мозга более гибки, чем мира, / мыслимое больше бывающего»⁷. Эта установка стала основой для создания произведения, герои которого — Сын и Дочь Выдры — буквально переносятся в разные эпохи, из глубокой древности во второе десятилетие XX-го века, общаются с персонажами истории, литературы и мифологии.

Сохранившиеся остатки черновой редакции — серия небольших сцен, картинок («видов»), написанных предельно конспективной «ремарочной» прозой. В каждой сценке Хлебников набрасывает ядро отдельного сюжета или, в некоторых случаях, нескольких микросюжетов. В целом содержание черновой редакции похоже на немой фильм: вполне возможно, что Хлебников писал ее под впечатлением каких-то фильмов. Однако поскольку каждая из сцен состоит почти целиком из описания действий и, время от времени, из коротких реплик персонажей, а пояснительные элементы — «надписи» — встречаются крайне редко, то о глубинном смысле отдельных сцен или об их роли на синтагматической и парадигматической осях произведения, остается лишь догадываться. Та же проблема возникает во втором парусе печатной версии, так как здесь, как и в первом парусе, сохранились композиционные и стилистические особенности черновой редакции⁸.

Обратимся непосредственно ко второму парусу, текст которого воспроизводится здесь по сборнику «Творения»:

Горит свеча именем разум в подсвечнике из черепа; за ней шар, бросающий на все шар черной тени. Ученый и ученики.

Ученый. Точка, как учил Боскович.

Ровесник Ломоносова. Что? (*Срывается со стороны игра в мяч. Мяч куда-то улетает.*) Бурные игроки!

Игрок

От силы сапога летит тот за облака.

Но слабою овечкой глядит другой за свечкой.

Атом вылетает к 2-му игроку; показываются горы. Это гора Олимп.

На снежных вершинах туземцы молить.

Б < у д е т л я н и н > . Гар, гар, гар! Ни, ни, ни! Не, не, не! Размером Илиады решается судьба Мирмидонянина.

Впрочем, он неподалеку в сумраке целует упавшую с закрытыми очами Бризеиду и, черный, смуглый, подняв кверху жесткие черные очи, как ветер бродит рукой по струнам.

Сверху же беседуют о нем словом Гомера: «Андра мой эннепе, Муза».

Снежный зверинец, наклоня головы, сообща обсуждает час его. Сейчас или позднее он умрет.

— Ахилл Кризы! Я люблю тебя! Ну ляг, ляг, ну положи сюда свои черные копытца. Небо! Может ли быть что-нибудь равное моему Брысе? Это ничего, что я комар! О чем вы там расквакались?

(Раньше все это было скрыто тенью атома.)

Не смей смеяться. Нехорошо так сладко смеяться. Подыми свои голубые ловушки.

Наверху Олимп бросал взволнованно прочувствованные слова на чашку весов, оживленно обсуждая смерть и час Ахилла.

Впрочем, скоро он заволакивается облаками и становится нашей Лысой горой с одинокой ведьмой.

На все это внимательно смотрели Дети Выдры, сидя на галерке, приехавшие с морского берега, еще нося на щеках морскую пыль⁹.

Текст состоит из четырех сцен: (1) ученый и ученики, упоминание имени Босковича и его учения, игра в мяч, атом; (2) гора Олимп и ее обитатели, начало первой строки «Одиссеи», Ахилл и Бризеида, судьба Ахилла; (3) Лысая гора, ведьма; (4) Дети Выдры на галерке театра.

Последний эпизод не только обрамляет предыдущие три фрагмента, но и связывает второй парус с первым. В конце паруса, в 4-й главке, после ряда происшествий, Сын и Дочь Выдры приезжают с берега моря в «зерцог» (т.е. театр) «Будетлянин», «проходят на свои места, в сопровождении человека в галунах» (Творения: 432) и наблюдают описанную подробно сцену охоты на мамонта. Именно это театральное представление продолжается во втором парусе.

Упоминание театра «Будетлянин» позволяет датировать первый и второй парус «Детей Выдры»: они были написаны осенью 1913 г., во время подготовки членами группы «Гилея» и объединения художников «Союз молодежи» проекта «Нового театра (зерцого)» «Будетлянин», на «новых началах слова, рисунка, музыки»¹⁰. Результатом этого проекта, сыгравшего важную роль в развитии авангардного искусства, стала постановка в начале декабря в петербургском театре «Луна-парк» двух новых произведений — трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский» и оперы А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем».

Какие места в тексте второго паруса вызывают вопросы?

1). В тексте свержновения в сборнике «Рыкающий Парнас», как и в «Собрании произведений», фраза «Ровесник Ломоносова» указывает на присутствие на театральной площадке двух разных действу-

ющих лиц. То же самое мы находим в «Творениях» (см. выше). Другой точки зрения придерживаются специалисты, во главе с Р.В. Дугановым, принявшие участие в подготовке «Собрания сочинений». В 1991 г. в статье о втором парусе А.Т. Никитаев превратил обмен репликами в выступление лишь одного персонажа: «Ученый. Точка, как учил Боскович, ровесник Ломоносова. Что? (Срывается со стороны игра в мяч. Мяч куда-то улетает.) Бурные игроки!»¹¹. Такое исправление текста, принятое в «Собрании сочинений», является вполне оправданным: Руджер Боскович (Бошкович, 1711–1787), ученый-иезуит, автор труда «Теория естественной философии, сведенная к единому закону сил, действующих в природе», в котором он изложил свою концепцию об атомистической природе мира, действительно может считаться ровесником М.В. Ломоносова.

2). В первой публикации «Детей Выдры» и в двух последующих за ней переизданиях реплика «Игрока» представляет собой двустопные с внутренней рифмой; в «Собрании сочинений» эти строки даны в виде четверостишия с перекрестной рифмой: «От силы сапога / Летит тот за облака. / Но слабою овечкой / Глядит другой за свечкой»¹². Хотя такая разбивка текста дает более энергичный, слегка комичный стишок, который соответствует тональности ситуации, изображенной в начальном эпизоде второго паруса, она кажется менее убедительной, чем предыдущая конъектура.

3). В «Рыкающем Парнасе» за фразой «На снежных вершинах туземцы молитв» следует строка: «Б. Гар, гар, гар! Ни, ни, ни! Не, не, не! Размером Илиады решается судьба Мирмидонианина». Использование сокращения — характерно для Хлебникова, нередко обозначавшего подобном образом действующих лиц своих драматических поэм, пьес и других произведений. Н.Л. Степанов расшифровал сокращение «Б.» как «Будетлянин», скорее всего — под влиянием строчки с заумной речью. Более правдоподобным является предложенное в статье Никитаева и принятое в «Собрании сочинений» прочтение «Б.» как «Боги», которых действительно можно считать «туземцами молитв» и которые обсуждают решение судьбы героя Троянской войны Ахилла. Однако трудно согласиться с другой конъектурой, введенной в «Собрании сочинений», где строка «Размером Илиады решается судьба Мирмидонианина» дана как высказывание повествователя, приравниваясь в статусе к последней фразе паруса («На все это <...> морскую пыль»).

4). Наиболее проблематичным является центральный абзац второго эпизода («— Ахилл Кризь! <...> ловушки»). В процитированном выше тексте из сборника «Творения» он дан в том же виде, в каком он появился в «Рыкающем Парнасе» и «Собрании произведе-

ний». Безусловно, здесь налицо подозрительные несуразности, наводящие на мысль о том, что мы имеем дело с поврежденным текстом. Сочетание имен собственных «Ахилл Кризь» в «Илиаде» не встречается. Если эти слова, начало признания в любви, обращены к Ахиллу (что естественно предположить), то чьи они — упомянутой в одном из предыдущих абзацев выше Бризеиды? А что делать со словосочетанием «черные копытца»? Если прочитать его буквально, то как соотнести его с признанием в любви? Если же этот образ является метафорой, то не слишком ли она «дикая», «заумная», даже для футуриста Хлебникова?

Попытку решить некоторые из перечисленных выше проблем путем исправления начала отрывка мы находим в «Собрании сочинений»:

Ахилл. Я люблю тебя! Ну ляг, ляг, ну положи сюда свои черные копытца. Небо! Может ли быть что-нибудь равное мое<й> Брысе?

(СС 5: 246)

В примечании к процитированному фрагменту правка объяснена следующим образом: «Бризеида (Брисеида) — троянка, пленница Ахилла, убившего ее мужа и брата. В указанных публикациях «Детей Выдры» Бризеида обращается: “Ахилл Кризь!” Но Кризь (Хрис) — жреческое имя ее отца. По смыслу текста, не троянка обращается к пленившему ее врагу, но Ахилл обращается к ней)» (СС 5: 437).

Отметим ошибку комментатора¹³: в «Илиаде» Хрис, жрец Аполлона — отец не Брисеиды, пленницы Ахилла, а Хрисеиды, плененной ахеями и отданной Агамемнону. Его нежелание вернуть ее отцу вызывает гнев солнечного бога против греков. По требованию совета царей Агамемнон соглашается расстаться со своей пленницей, однако взамен отнимает Брисеиду у Ахилла, что приводит к конфликту и отказу Ахилла от участия в дальнейших сражениях с троянцами.

Что касается введенной в «Собрании сочинений» конъектуры, то она снимает лишь часть перечисленных выше проблем, да и то не полностью. Мог ли хлебниковский Ахилл назвать «Брысей» свою возлюбленную? И как соотнести обращенное к Бризеиде признание «Я люблю тебя!» со следующей фразой («Ну ляг, ляг, ну положи сюда свои черные копытца»)?¹⁴

Как нам кажется, объяснение смысловых противоречий процитированного абзаца следует искать в другом направлении. В конце 3-й главки первого паруса, после отъезда Детей Выдры, на морском берегу появляется новый персонаж:

Бородатый людоконин, с голубыми глазами и копытами, прохдит по песку. Муза садится ему на ухо; он трясет темной гривой и прогоняет. Она садится на круп, он поворачивается и задумчиво ловит ее рукой.

(СС 5: 244)

Упомянутые здесь *голубые глаза* и *копыта* — источники фраз «Подыми свои *голубые ловушки*» и «... положи сюда свои *черные копытца*» во втором парусе. По-видимому, по крайней мере часть абзаца связана именно с «людоконином» — возможно, с наставником Ахилла *кентавром Хироном*¹⁵, — а не с Бризеидой. Вероятно, напечатанный в «Рыкающем Парнаесе» абзац, в котором контаминированы два разных мотива, возник или в результате ошибок, допущенных Хлебниковым в процессе восстановления пропавшей первоначальной рукописи, или в результате ошибок наборщиков. В любом случае, как нам кажется, абзац следует печатать в соответствии с первой публикацией, но при этом указать — либо использованием другого шрифта, либо в постраничном примечании — на проблематичный его статус по сравнению с остальным текстом¹⁶.

Что хотел сказать Хлебников во втором парусе свержповести¹⁷? Ответ на этот вопрос дает его статья «О таях и ясах» из фонда Н.И. Харджиева в Музее Стеделик (Амстердам). Ниже статья публикуется впервые по копии, транскрибированной Харджиевым¹⁸. Согласно помете на последней странице, оригинал был написан красными чернилами на четырех листах бумаги с заполненными оборотами. Он находился у близкого друга Хлебникова Н.В. Николаевой (в замужестве — Новицкой, 1894–1979) и был передан ею Харджиеву вместе с другими рукописями поэта во время работы исследователя над сборником «Неизданные произведения»¹⁹. В это издание статья не попала, хотя цитата из нее приводится в одном из примечаний к поэме «Жуть лесная» (1914)²⁰. Поскольку автографа статьи нет в амстердамском архиве, можно предположить, что он находится в фонде Харджиева в РГАЛИ (на сегодняшний день фонд закрыт для исследователей).

Текст статьи «О таях и ясах» заканчивается внезапно — точкой с запятой. Если здесь мы не имеем дело с опиской исследователя, статья имела продолжение, которое до нас не дошло.

Статья состоит из двух разделов. Как и в других своих теоретических работах, Хлебников обращается к нескольким темам. Основной вопрос, которому посвящена первая часть статьи, — число «как главное лицо вселенной». Здесь мы находим ряд переключек со вторым парусом «Детей Выдры», что позволило Харджиеву датировать статью 1913 годом. Кроме того, во второй части Хлебников касается не-

скольких вопросов, ставших постоянными в его произведениях: поэтические этимологии, семантические инварианты отдельных звуков (в данном случае — гласных), числовые основы повторяемости исторических событий. Если в первой части статьи поэт вводит новые, не встречающиеся, насколько нам известно, в других его произведениях понятия *тай* и *яс*, то тематика второй части перекликается с такими ранними его работами, как «Учитель и ученик», «Разговор двух особ», «Разговор Олега и Казимира» и «Спор о первенстве».

Приведем текст статьи Хлебникова в транскрипции Харджиева:

«О таях и ясах»

I

Можно условиться обозначать ряд 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 и т.д. ясами таев ряда 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, 4096, 8192, 16384, 32768, 65536, 131072, 262144, 524288, 1048576, 2097152, 4194304 и т.д. таким образом, что 524288 есть тай яса 19, 1048576 тай яса 20, 2097152 тай яса 21, 4194304 тай яса 22, 18608762044416 тай яса 44, 76224.10¹⁵ тай яса 66;<. >

Вообще каждый тай будет равен двум, взятым в степень яса; а тай 22 = 2²².

Сравнивая с этой точки зрения естественные числа (встречающиеся в природе) мы приходим к мнению [приводящему [к]в искренне[му]е негодовани[ю]е старцев (из недостойного собрания которых можно исключить имя и светлую память Бахметьева²¹)], что тай = 2²² может лечь в основание будетлянского строя естественных единиц. Видя в числе главное лицо вселенной, нельзя [считать эти занятия окончательно праздными, а выводы чепухой. В самом деле, чем, как не числами отличаются рев вепря и стон иволги? Виу-лиу! [Хрюк!] и ух!] Ум есть частица мира: так как в самом уме заключена часть мира, то мир и ум могут различаться только числом. Отсюда взгляд на ум как на малую дробь мира, а на мысль как на измерение этой дроби в единицах мира, искание ума как мировой дроби. Понятие зыбей объединяет и солнце и луч. Современное знание не дает средств отрицать то, что для великого (другого) глаза солнечный мир казался бы лишь одиноко мчащимся лучом. Свет как слово в рус<ском> яз<ыке> имеет два значения, луча и мира, и к тому же выводу мы приходим, рассуждая о рябях и зыбях, понимая как один луч спутников солнца. [Знание вообще строится из незнания, как людские жилые здания из кусков земли, ломтей ее.] Чем, кроме д и н, отличаются здание и знание? Здание строится из нездания, а знание из незнания. Изу-

чая соотношения знания и незнания мы приходим к объединяющей мысли, что не-знания не творятся и не разрушаются, а лишь переходят из одного имени и слова в другое. [что хотя] Незнание вечно, и когда «не имеющее имени» играет в прятки, прячась за эти скудные понятия атома, времени, вес<а>, мы, будетляне, с негодованием отвергаем эту детскую игру в жмурки и протянув руку восклицаем: здесь незнание! оно! Но можно ли сомневаться в том, что каждый некогда поставленный вопрос не будет некогда совершенно и глубоко праздным. Но одно из самых любопытных зрелищ является видение Зевса или Перуна, прячущегося за атомом. Не правда ли зритель должен близко смотреть на вещи, чтобы пространственное ничто Босковича закрыл<о>²² поверхность радостного Олимпа. Теперь точка застит священную вершину! Вот почему [мы с негодованием отвергаем] современное знание. И если некогда основное незнание [(строительн<ая> единица знаний)] (здания знаний складываются из незнаний) цело дубом Олимпа или Лысой горы или Синая, то теперь разбросанное семянами (атома, веса, силы и других трех сосен) оно дает другие ростки. И мы надеемся, что точка не затмит снеговых вершин (о, ты, точечное затмение). [Числа <-> единственная свирель, достойная наших будетлянских уст. Они свирель материка, узнавшего весну. Мы основываем искусство не из белого камня приморских утесов, но из своей жизни ваять резцом дел тени Олимпа, в том числе сына Пороса(енка) Пр<ометей>]. Мы знаем, что в этом новом искусстве у нас есть друзья оттуда со строгими лицами.

Возвращаясь к тая²²² и его родичам^{244, 266}, мы будетляне заявляем что<:>

1) луч света в земные сутки проходит²²¹ земных осей или²²² полуосей Земли.

2) что один из наиболее низких звуков доступных уху людскому в сутки делает²²¹ колебаний; именно звук, делающий 24 колебания в секунду. Или в общем число земных осей проходимых светом в сутки равно числу колебаний, делаемых в те-же сутки звуком нижнего предела слуха. Это число 22 мы просим не смешивать с числом звуков в талмудической азбуке.

В сутки Солнца свет проходит²²¹ полуосей его (связь биений Солнца и биений света).

3) Луч V столь замечательный делает в земные сутки²⁶⁶ колебаний.

4) крайний сине красный луч; длина его волны укладывается²⁴⁴ раза в земной оси.

5) длина волны луча V укладывается 2^{66} раз в длине полуоси орбиты Нептуна.

6) Деревья из огня на солнце крайними числами в 2^{22} или 2^{21} выше холодных растений земли и в 2^{22} раза скорее вянут. Или тай связывают порядки мира иногда в простых отношениях (1, 4, 6). Луч V в 2^{66} раз короче луча Солнца, как светинки и ядра луча.

Не заключается ли сущность смерти в том, что после нее звездный мир будет казаться светом огня (спички), а наш свет (костра или спички) звездным миром? Или жизнь — рост в большее еденицы, а смерть — рост в меньшее еденицы. На Млечный Путь можно смотреть как на воронку света, летящего из одной точки. Земля, благодаря приливной волне, отстает от себя на сутки в 2^{22} года.

Приняв тай 2^{22} за единицу, мы приходим к заключению, что эти соотношения относятся как простые числа 1, 2, 3, что указывает на другой, скрытый порядок мира.

Огненные деревья солнца, дополняя багряным цветом зеленую земную часть растительного мира, достигая в высоту 10 осей земли, существуя иногда менее $\frac{1}{2}$ часа, имеют тонкие мелко крученые стволы и развесистые облачные вершины красного цвета, очертаниями напоминают березы. Избегая 3 сосен современной науки, должно сказать, что они составляют красную пламенную часть растительного мира и прямо называют земные растения медленным пожаром, холодным зеленым огнем. Они тепловые лучи раст<ительного> мира. Но где огненные лучи животного мира? облака? грозы? бури? Багряные злаки, трава мелких вихрей огня вьется у подножий деревьев Солнца с их суровой багряной листвой на черном небе. Или огневой колос или березовые главы прорезывают его.

Тай 2^{22} связывает большие числа. Растение есть полет вверх и медленный упадок — ветви березы. Вместо сил водопадов и разных углей будущей промышленности будет служить сила, вытекающая из неравенства скорости вращения земли на разных ее широтах (севере и юге).

II

Езичи живут в озерах или озерах.

«Сарынь на кичку» сие значит коршун на голову; (сарынь — коршун, вроду сокола. Кичка — начало изнеженности трусов, женский головной убор).

«Ослябя» значит славный; от слыть (ослынуть).

Рында страж рынка (правда) (править). Мы рынды правды, п<отому> ч<то> в жизни торгуют правдой.

Пасынок и пасерб имеют общий смысл; серб значит — сын? Сербия! Сын серба значит сын сына.

Хляби и всхлитывать родственны; след<овательно> зипун и зябнуть тоже родны. Я не зябну; на мне зипун из чисел. Зима.

Неужели два народа могут враждовать потому, что в общих обоим словах языка у одного рассыпаны р, ж, ч, ш, и стройнее стоят ударения и нет вольных кудрей в ударениях, но есть пробор?

Сопоставляя «я сох, теперь я сух» и «ядох, теперь я дух», видим, что дух есть то, что остается после смерти, 1) сравн<ительно> [нетленное] 2) малосмертное начало в теле, чистый остаток от смерти, ее зола.

Сизый и седой также относятся как низ и недра.

[Глумить] Глумиться и глупит как кум и купец.

Для русских веков замечательно 173 = 365 – 48.4

Именно через 173 после 1237 года битва при Грюнвальде — 1410 год; через 173 после 1410 — 1583 (завоевание Сибири); через 173 после 1583 — 1756 (Семилетняя война). Здесь Восток и Запад делают правильные выпады друг против друга, правильно и заслуживая одобрение судей обмениваясь ударами.

Соединение [с] Малых и Великих Россов — 1653, через 173 после падения ига 1480.

Поход в Пекин — 1900, через 173·2 после падения Казани, Астрахани 1552 — 56.

Киморы — 103, [через] за 173 до взятия Иерусалима 70. Начало Рима 753 и России 862²³ отделены 21·77 — 21(365–48·6).

Мы предчувствуем надписи: прохожий остановись: здесь умер будетлянин!

Если люди знают что-либо о звуке, то лишь благодаря [уму] знаниям простых и честных людей — маньчжурских татар, которые донесли до нас предание старины, у них каждый звук азбуки отвечает определенному дню в месяце и сквозь азбуку просвечивает время месяца, а через звук положение земли, солнца и месяца. 28 звуков; земной куст не порвал с небесным²⁴.

Можно ли найти угловые значения для гласных. Если сказать «тот пошел туда и он пошел туда» то тому и ему дается движение по одной прямой [с] по одн[и]юму направлени[ем]ю; а сказав «он пошел туда, [и] а он туда» — разное направление на одной прямой;

Итак, в первой части статьи встречаются ключевые элементы второго паруса «Детей Выдры»: Боскович с его теорией («пространственное ничто»), «священная вершина» «радостного Олимпа» и Лы-

мая гора. Для Хлебникова все они — и научная концепция о строении мира, и мифологическое пространство древних греков, и верования славян — представляют собой разные состояния *незнания*, от которых он и его единомышленники отказываются: «Незнание вечно, и когда “не имеющее имени” играет в прятки, прячась за эти скудные понятия атома, времени, вес<а>, мы, будетляне, с негодованием отвергаем эту детскую игру в жмурки и протянув руку восклицаем: здесь незнание! оно!» Более того, поэт заявляет от имени компании будетлян, что архаические формы незнания предпочтительнее современных, оперирующих с понятийным аппаратом физики: «И если некогда основное незнание <...> цвело дубом Олимпа или Лысой горы или Синая, то теперь разбросанное семями (атома, веса, силы и других трех сосен) оно дает другие ростки. И мы надеемся, что точка не затмит снеговых вершин». Указав науке на ее скромное место в сравнении с народными объяснениями вселенной, Хлебников указывает и на способ преодоления разных видов незнания. В зачеркнутом фрагменте статьи он заявляет: «Числа <-> единственная свирель, достойная наших будетлянских уст. Они свирель материка, узнавшего весну». Далее, анализируя несколько примеров из области физики и астрономии, он пишет о «скрытом другом» — числовом — «порядке мира», который стоит за разными природными явлениями.

Так как неизвестно, предшествовала ли статья «О таях и ясах» второму парусу «Детей Выдры», или, напротив, появилась после него, у нас нет возможности решить вопрос о том, какое из этих произведений можно считать источником (или подтекстом) другого. Впрочем, в этом нет необходимости. По сути дела, первая часть статьи и второй парус сверхповести являются альтернативными описаниями хлебниковской концепции фундаментальной роли числа в строении вселенной. Если в статье эта концепция изложена в открытом виде и с привлечением примеров, то в коротком художественном тексте она подразумевается: те сцены, которые наблюдают Дети Выдры в театре «Будетлянин» и на которые читатель смотрит вместе с ними, — фрагменты прежних представлений о мире, как научных, так и мифологических.

Во втором парусе нет суждений о роли числа, сходных с формулировками статьи. Однако нельзя забывать, что этот парус — лишь часть большого целого. В пятом парусе сверхповести, где Хлебников излагает в стихах свою теорию о циклическом характере времени, мы находим строчку, имеющую непосредственное отношение не только к данной части произведения, но и к предыдущим: «Идет число на смену верам» (Творения: 443). А в дальнейшем, после размышлений поэта о причинах бедствий, которые регулярно постигают род человеческий, он обращается к читателю, как и в статье «О таях и ясах»,

от лица будетлян: «Нас просят тщетно: мир верни, / Где нет винта и шестерни. / Но будетлянин, гайки трогая, / Плаща искавший долго впору, / Он знает, он построит многое, / В числе для рук найдя опору» (Творения: 444).

В статье «О таях и ясах», назвав числа «свирелью материка, узнанного весну», Хлебников продолжает: «Мы основываем искусство не из белого камня приморских утесов, но из своей жизни ваять резцом дел тени Олимпа, в том числе сына Пороса(енка) Пр<ометей>». Образ Прометейя, с которым Учитель, alter ego поэта, сравнивает себя в статье «Учитель и ученик»²⁵, является центральным и для пятого паруса, причем Хлебников повторяет псевдомифологическую — а задно и комическую — генеалогию благодетеля человечества:

Сын Выдры перочинным ножиком вырезывает на утесе свое имя: «Велимир Хлебников». Утес вздрагивает и приходит в движение: с него сыпется глина, и дрожат ветки.

У т е с .

Мне больно. Знаешь, кто я? Я сын Пороса.

С ы н В ы д р ы .

Здравствуй, поросенок!

(Творения: 447)²⁶

Эта переключка между статьей и пятым парусом «Детей Выдры» является одним из доказательств близости не только идейного, но и образного плана обоих произведений. Добавим, что в амстердамском фонде Харджиева сохранилась его транскрипция отдельного стихотворного фрагмента, построенного на той же игре слов и, весьма, близкого к пятому парусу «Детей Выдры»:

Мрачное замечание:

Да, мы поросята,

Но только потому,

Что мы дети Пороса,

Отца Прометейя.

Ты слышишь угрозу:

Узнает полночь этот мир,

Сегодня что как утро свеж.

Туда, где хохот, игры, пир,

Костяк шагнет и с ним мятеж²⁷.

Весной 1919 года в эссе «Свояси», подготовленном в качестве предисловия для запланированного сборника своих произведений,

Хлебников пишет: «В “Детях Выдры” скрыта разнообразная работа над величинами — игра количеств за сумраком качеств» (Творения: 37). До сих пор эта характеристика, в которой акцентируется роль числа в строении вселенной, казалась применимой лишь к последним двум парусам сверхповести. В том свете, какой проливает статья «О таях и ясах» на смысл второго паруса, у нас есть возможность лучше оценить глубину хлебниковского автокомментария.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Парус — «часть», термин, заимствованный Хлебниковым из области архитектуры (в дальнейшем — без кавычек).

² Термин «сверхповесть» обсуждается Хлебниковым в предисловии к «Зангези» (1920–1922): «сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом» (Творения: 473). Он ретроактивно применяется к «Детям Выдры» и к некоторым другим более ранним произведениям. В дальнейшем мы им будем пользоваться без кавычек.

³ *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма / Сост. и авт. вступ. ст. Р.В. Дуганов. Комм. Р.В. Дуганова, А.Т. Никитаева, В.Н. Терёхиной. М., 1996. С. 128.

⁴ Там же. С. 222.

⁵ В перепечатанном во втором томе «Собрания произведений» тексте «Детей Выдры» 5-й парус воспроизводится по первоисточнику; в более новых изданиях («Творения», «Собрание сочинений») он публикуется с рядом исправлений.

⁶ *Баран Х.* «Сверхповесть» Хлебникова «Дети Выдры» (об одной архивной находке) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 184–199.

⁷ Там же. С. 192.

⁸ Остальные паруса «Детей Выдры» (их всего шесть) сильно отличаются от первых двух. Третий, пятый и шестой парус — большие стихотворные тексты с отдельными прозаическими вставками, а в четвертом парусе, рассказе «Смерть Паливоды», Хлебников подражает стилю украинских текстов Гоголя, причем рассказ лишен очевидных тематических связей с другими частями произведения.

⁹ *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступит. ст. М.Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986. С. 433 (далее — Творения). Подготовка текста «Детей Выдры» — В.П. Григорьева.

¹⁰ *Матюшин М.В.* Футуризм в Петербурге // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 155.

¹¹ *Никитаев А.Т.* К интерпретации 2-го паруса «Детей Выдры» // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 69.

¹² *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М., 2004. С. 245 (далее — СС 5).

¹³ Ту же ошибку сделал Н.Л. Степанов (*Хлебников В.* Собрание произведений. Т. II. Творения, 1906–1916 / Ред. текста Н. Степанова. Л., 1930. С. 312).

¹⁴ В конце стихотворения «Ну, тащися, Сивка...» из «Досок судьбы» мы находим следующие строки, обращенные к Владимиру Маяковскому: «Кто меня кличет из Млечного Пути? / [А? Вова! / В звезды стучится! / Друг! Дай пожму твое благородное копытце!]» (Творения: 173) (указано А.Е. Парнисом — устное сообщение). Однако, в отличие от реплики во втором парусе, эти строки обращены к мужчине.

¹⁵ Эту возможность отмечает В.Г. Григорьев (Творения: 691).

¹⁶ В амстердамском фонде Н.И. Харджиева (Музей Стеделийк) хранится экземпляр 2-го тома «Собрания произведений» с пометами ученого на тексте «Детей Выдры». На стр. 146 этого издания слово «Б<удетлянин>» исправлено на «Б<оги>». В абзаце, начинающемся со слов «Ахилл Кризь!» Харджиев предлагает вставить запятую после первого слова, однако такое исправление ничего существенного в тексте не меняет.

¹⁷ Попытка частично ответить на этот вопрос была предпринята А.Т. Никитаевым в упомянутой выше статье. Рассмотрев первую сцену паруса в связи с атомистической теорией Р. Босковича, Никитаев обращает внимание на два аспекта концепции далматинского ученого — во-первых, на то, что микро- и макромир связаны друг с другом единым универсальным законом, и, во-вторых, на то, что атомы представляют собой математические точки — и истолковывает элементы текста Хлебникова (шар, игра в мяч) как развернутую иллюстрацию взаимоотношений между микромиром и макромиром. Исследователь указывает и другие возможные источники сцены, в частности, книгу известного французского теософа и оккультиста Папюса (Жерар Анкосс, 1865–1916) «Человек и вселенная. Общий обзор оккультных знаний» (1909). В заключении статьи А.Т. Никитаев предлагает несколько общих выводов, один из которых непосредственно относится ко второму парусу: «Рассматриваемая часть исторического спектакля протекает <...> в 17–18 веках и соотносится с разрушением старой натурфилософии и появлением нового физического мировоззрения, т.е. с переломным моментом развития европейской науки. Разум, освобожденный от шор старого мифологического мышления, должен бросить свет истины не только на картину физического мира, но и на картину мировой истории и мировой культуры» (Никитаев А.Т. Указ. соч. С. 74). К сожалению, этот вывод, основанный на чрезмерно схематичном прочтении хлебниковского текста, нельзя признать убедительным. Более удачным оказался вывод исследователя о том, что «театральное действие» паруса «можно представить себе и как происходящее в человеческом разуме, т.е. внутри черепа»: он подтверждается опубликованном нами началом черновой редакции «Детей Выдры» (см. выше).

О влиянии оккультистской литературы на творчество Хлебникова см.: Баран Х. Новый взгляд на стихотворение Хлебникова «О, черви земляные...»: контекст и источники // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 54–68; Богомолов Н. Об источнике диалога Хлебникова *Учитель и ученик* // Второй Терентьевский сборник / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М., 1998. С. 107–114; Баран Х. Об одной азбуке // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 264. Данная тема нуждается в дальнейшей разработке.

¹⁸ Введенные нами дополнительные знаки препинания специально не оговариваются.

¹⁹ *Хлебников В.* Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940 (далее — НП).

²⁰ К строке 387, «Звала езиня у озер»: «Езиня — см. в неопубликованной лингвистической статье Хлебникова 1913 г.: “... Езини живут в озерах или озерах”» (НП: 443). Такая характеристика статьи лишь в малой части соответствует ее содержанию.

²¹ Имеется в виду *Бахметьев* Порфирий Иванович (1860–1913) — физик, биолог, энтомолог; известен своими работами о явлении анабиоза у животных; автор многочисленных трудов, темы которых созвучны интересам Хлебникова: «Бабочки Болгарии» (1902); «Балканские герои» (1912); «Статистико-аналитический метод и его значение в сельском хозяйстве» (1910); и др. . Хлебникова также могли заинтересовать так называемые «научные фантазии» Бахметьева, печатавшиеся в журнале «Естествознание и география».

²² В транскрипции Харджиева: закрыл<а>. Как нам кажется, наша конъектура соответствует логике текста.

²³ У Хлебникова в оригинале было: «Начало Рима 862 и России 753». Примечание Харджиева: описка: наоборот!

²⁴ Данный фрагмент перекликается со статьей «Спор о первенстве» (1914): «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение маньчжурских татар: 30–29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип Месяца, слышимый земным слухом. Маньчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку. Сквозь прозрачную азбуку виден месяц» (Творения: 646–647). Источником сведений Хлебникова была одна из книг Папюса: Каббала или наука о Боге, Вселенной и Человеке / Перев. А.В. Трояновского. Ред. Н.А. Переферкович. СПб., 1910. 13–14. См. подробнее: *Баран Х.* Об одной азбуке // *Баран Х.* О Хлебникове... С. 264–267. Ср. примечание к статье «Спор о первенстве» в: *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 тт. Т.6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922... М., 2005. С. 386–387.

²⁵ «Судьба! Не ослабла ли твоя власть над человеческим родом, оттого что я похитил тайный свод законов, которыми ты руководишься, и какой ждет меня утес?» (Творения: 589).

²⁶ В этой части 5-го паруса, после монолога Утеса-Прометейя, на сцену выступают «Люди» с текстом, который начинается: «Бог великий что держал, / Скрытый сумрака плащом, / Когда ты во тьме бежал, / Обвит молнии плющом <...>» (Творения: 448). В «Собрании сочинений», в примечании к первой строке этого фрагмента, «Бог великий» ошибочно идентифицирован как Зевс (СС 5: 441); речь идет о Прометее.

²⁷ Ср.: «Узнает полночь этот мир, / Сегодня что, как утро, свеж, / И за пустой вельселем пир / Костяк взойдет, в одежде мреж» (Творения: 447).

А.Е. Парнис
(Москва)

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К ХЛЕБНИКОВУ: К ИСТОРИИ ОДНОГО КОНФЛИКТА

Характер у поэта, как об этом неоднократно вспоминали современники, был очень упрямым и взрывным. В одной из статей А. Крученых писал: «В. Хлебников чрезвычайно воинственный человек и родился таковым»¹. В его жизни было несколько конфликтов, которые едва не закончились дуэлью. Недавно вышла первая обстоятельная биография Хлебникова, написанная С.В. Старкиной². Она стала значительным событием в хлебниковедении и заслуживает отдельного тщательного анализа. Все дальнейшие работы биографов и исследователей творчества поэта могут идти главным образом по линии уточнений и дополнений. Мы коснемся лишь одного аспекта — речь пойдет о конфликтных эпизодах в биографии Хлебникова, о которых автор книги говорит кратко и не совсем объективно, но которые так или иначе отразились в творчестве поэта. Например, о знаменитом конфликте между Хлебниковым и Мандельштамом, произошедшем осенью 1913 года в «Бродячей собаке» в связи с «делом Бейлиса», сказано явно недостаточно и полунамеками.

Однако здесь мы будем говорить преимущественно о другом конфликте, который также упоминается в первой биографии поэта, — о конфликте с поэтом и издателем С.М. Вермелем. О нем известно крайне мало, и мы постараемся разобраться в этом эпизоде. Но перед этим необходимо восстановить хронологическую последовательность нескольких конфликтов, характеризующих в определенной мере жизненное поведение Хлебникова.

Известно, что в ранний период, в 1909 г., молодой поэт собирался вступить за честь своего старшего собрата по цеху — писателя А.М. Ремизова, которого в печати незаслуженно обвинили в плагиате. Хлебников был намерен вызвать на дуэль редактора «Биржевых ведомостей» С.М. Проппера. Дуэль по неизвестным причинам не состоялась: не исключено, что сам Ремизов удержал Хлебникова от решительных шагов. История с мнимым плагиатом нашла отражение в повести Ремизова «Крестовые сестры» (1910)³.

Конфликт между Хлебниковым и Мандельштамом, о котором упоминалось выше, произошел, вероятно, 27 ноября 1913 г. на вечере

поэтов в петербургском кабаре «Бродячая собака». Это было во время печально знаменитого судебного процесса в Киеве над евреем М. Бейлисом, обвиненном в ритуальном убийстве. На вечере в «Бродячей собаке» Хлебников прочел стихотворение о числе 13 (тринадцать было любимое число поэта), о 1913 году и об убитом подростке Андрее Ющинском, которому якобы было нанесено 13 колотых ран. Автограф стихотворения не сохранился, существует версия, что этот текст уничтожен Н.И. Харджиевым, но в его архиве, который находится в Музее Стеделийк в Амстердаме, имеются копии черновых заготовок к нему, сделанные рукой исследователя. Чтение поэтом в «Бродячей собаке» этого «ритуального» стихотворения вызвало скандал. Легковозбудимый Мандельштам принял стихотворение Хлебникова на свой счет и вызвал главу будетлян на дуэль. О конфликте между поэтами на вечере памяти Хлебникова в Москве в ноябре 1965 года рассказал его свидетель В.Б. Шкловский, который вместе с художником П.Н. Филоновым был назначен секундантом. Впоследствии, в июне 1983 г., итальянский исследователь Луиджи Магаротто записал рассказ Шкловского на магнитофон и опубликовал его в журнале «Cinema and cinema»⁴.

Сохранилась запись в «дневнике» Хлебникова об этом конфликте, датированная 30 (? — А.Л.) ноября 1913 года. Она была впервые опубликована А. Крученых, но, к сожалению, с купюрами и в неверной транскрипции: «“Бродячая собака”, прочел <...> Мандельштам заявил, что это относится к нему (выдумка) и что не знаком (скатертью дорога). Шкловский: “Я не могу вас убить на дуэли, убили Пушкина, убили Лермонтова, и ей, что это <?>, скажут, в России обычай... я не могу быть Дантесом”. Филонов изрекал мрачные намеки, отталкивающие грубостью и прямою мысли»⁵.

Через много лет Н.И. Харджиев в одной из своих последних работ привел устный рассказ Мандельштама о «полемической дуэли» между поэтами. Однако исследователь пишет об этом завуалировано и полунамеками, избегая слов «евреи» и «антисемитизм», из-за чего трудно понять истинную причину конфликта. «Ритуальное» стихотворение Хлебникова, вызвавшее скандал, Харджиев осторожно назвал «одним неправильно понятым суждением»⁶. Приведем фрагмент из этой статьи:

«С наибольшей резкостью выступил против Хлебникова Мандельштам. Отвечая ему, Хлебников дал отрицательную оценку его стихам. Заключительная часть выступления Хлебникова озадачила всех присутствующих своей неожиданностью:

— А теперь Мандельштама нужно отправить обратно к дяде в Ригу...
Привожу устный комментарий Мандельштама:

— Это было поразительно, потому что в Риге действительно жили два моих дяди. Об этом ни Хлебников, ни кто-либо другой знать не могли. С дядями я тогда даже не переписывался. Хлебников угадал это только силой ненависти»⁷.

Причины, вызвавшие неожиданный конфликт были намного глубже, чем об этом писал Харджиев в своей работе, но ранее запретная тема, связанная с неославянофильскими, националистическими и антисемитскими тенденциями в творчестве молодого Хлебникова, требует отдельного исследования. Четырнадцатая главка поэмы «Жуть лесная» (1914), вероятно, навеяна конфликтом между поэтами, произошедшим в «Бродячей собаке»:

<...> Я в настроеньи Святослава
 Сюда вошел кудрями желтый.
 Сказал согнутый грузом его нрава
 Я самому себе: тяжел ты.
 Число сословий я умножил,
 Назвав людей духовной чернию;
 И тем удобно потревожил
 Досуг собрания вечерний.
 А впрочем, впрочем взятки прочь,
 Я к милосердию охоч.
 Здесь чепуху, там мелют вздор,
 Звенит прибор, блестит пробор.
 Да, видя плащ простолюдина,
 Не верят серому холсту,
 Когда с угрозой господина
 Вершками мерит он версту.
 Его сияющие латы,
 Порой блеснув через прореху,
 Сулят отпор надежный смеху
 И мщеньем требуют отплаты.
 Так просто <он> <бесспорно> мой.
 А утром, утром путь домой.
 (НП, 236)⁸

Этот конфликт удалось погасить, и поэты остались приятелями. Как известно, Мандельштам был в близких отношениях со многими футуристами и высоко ценил творчество Хлебникова — он несколько раз писал о главе будетлян в своих статьях⁹. Весной 1922 г. Мандельштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, предпринимал попытки помочь Хлебникову в последние трудные месяцы его жизни в голодной Москве¹⁰.

Примечательный эпизод описал в своих мемуарах «Полутораглазый стрелец» (1933) Б. Лившиц. Он нарисовал, условно говоря, «фрейдистскую» сценку, в которой Хлебников, приревновав автора мемуаров к художнице К.Л. Богуславской (1892–1972) — поэт был в нее безответно влюблен — неожиданно заявил, что «зарезет» своего соперника. Но затем, столь же неожиданно, подошел к холсту и стал писать маслом портрет своей «ипостазированной страсти»¹¹. Этот акт был своего рода сублимацией ревности и страсти, но Хлебников тут же уничтожил написанный им живописный портрет художницы, и конфликт между поэтами вскоре рассосался. Между тем, как известно, поэт написал несколько стихотворений, в которых он нарисовал ее словесные портреты. Однако к мужу художницы Ивану Пуни, который сделал рисунок своей жены и поэта и назвал его «Хлебников читает стихи Ксане» (1914), глава будетлян, видимо, не питал ревнивых чувств¹².

Через много лет, в 1964 г., К.Л. Богуславская, отвечала автору этих строк на вопросы, связанные с этим эпизодом, вспоминала: «Он действительно воображал, что был влюблен в меня, но думаю, это от того, что я ему рассказывала массу преданий и легенд горной Гуцулии о мавках и героях. Разговаривал же он с Пуни всегда долго, оба о чем-то своем, об искусстве, живописи, поэзии. Я же была менее настроена к созерцательному существованию»¹³.

Во время пребывания лидера итальянских футуристов Ф.-Т. Маринетти в России, в январе-феврале 1914 г., Хлебников занял по отношению к нему резко отрицательную позицию. Он написал листовку-манифест с выпадами против Маринетти, которую подписал и умеренный поэт-футурист Б. Лившиц, принимавший, видимо, участие и в ее редакции. В этом манифесте, говоря о себе в третьем лице и называя себя «людьми воли», поэты декларировали: «Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается. Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!» (СП V: 249)¹⁴. На первой лекции Маринетти в Петербурге, состоявшейся 1 февраля 1914 г., два участника группы «Гилея» (Хлебников и Лившиц) устроили вождю итальянских футуристов резкую обструкцию.

Между Хлебниковым и организатором вечера Маринетти художником Н.И. Кульбиным во время этой акции возникла серьезная ссора и глава будетлян вызвал своего старшего соратника на дуэль. В одном из отчетов сообщалось: «Между прочим из-за отношения к Маринетти произошел конфликт между двумя видными представителями футуристов Питера. И на днях между ними произойдет дуэль»¹⁵. Этот же конфликт описал в «Полутораглазом стрельце» Б. Лившиц¹⁶.

Однако дуэль не состоялась, и конфликт между Хлебниковым и Кульбиным каким-то образом удалось погасить. Но глава будетлян в

эти же дни написал открытое резкое письмо, обращенное к Маринетти, в котором назвал его «подлецом и негодяем» и «бездарным болтуном», а также заявил, что «здесь Восток бросает вызов надменному Западу» и «что мы некогда встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации» (НП, 368–369)¹⁷. Цитируемое письмо Хлебникова было своего рода декларацией, в которой он писал о принципиальных идеологических разногласиях между русскими и итальянскими футуристами. Скорее всего, это письмо Хлебников все-таки не послал. Во всяком случае, насколько известно, оно не имело никаких последствий, но сохранился черновик письма, опубликованный в 1940 году (НП, 368–369).

Скандал, который произошел между Хлебниковым и Кульбиным на вечере Маринетти 1 февраля 1914 г., нашел отражение в 13-й главе поэмы Хлебникова «Жуть лесная», в которой он зашифровал имя Кульбина в межъязыковой анаграмме. Поэт закончил главку «миролюбивыми» строчками:

В его груди оставив коготь,
Мы больше его не будем трогать.
К нему не ведаю вражды,
Мне чувства темные чужды.
(НП, 235)

Об этом скандале мы уже подробно писали в одной из своих статей о взаимоотношениях итальянских и русских футуристов¹⁸.

В последние месяцы своей жизни Хлебников был болезненно подозрителен. История его конфликта с Маяковским в апреле-мае 1922 г., связанная с обвинением своего друга и соратника в «краже»(?) рукописей и использовании их в своих текстах, — этот эпизод нашел отражение в финале «сверхповести» «Зангези» — требует отдельного исследования. Вернее, это был не прямой конфликт, а была обида со стороны Хлебникова, о чем Маяковский тогда мог и не подозревать. Все обвинения, выдвинутые против Маяковского, были открыто заявлены после смерти Хлебникова. К этой теме постоянно возвращается в своих работах В.П. Григорьев и обвиняет Маяковского во всевозможных грехах (теперь модно во всем его обвинять и сбрасывать «с Парохода современности»), и мне пришлось вступить в полемику с ним по этому поводу¹⁹. Здесь необходимо сказать главное — обвинение Маяковского в «краже» рукописей не имеет под собой никаких оснований, и это подтверждается документами. Скорее всего, это обвинение было вызвано худшающимся со-

стоянием здоровья Хлебникова в последние месяцы жизни²⁰. Харджиев очень сожалел, что не успел закончить статью, которую он назвал «История одной клеветы» (в его амстердамском архиве находятся несколько страниц незаконченной работы об этом конфликте).

Переходим к основному сюжету. В 1913–1915 гг. в Студии на Бородинской, руководимой В.Э. Мейерхольдом, занимался молодой поэт и начинающий режиссер и актер Самуил Матвеевич Вермель (1892–1972)²¹. В это же время он сотрудничал в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», где напечатал несколько статей о театре. Вскоре после постановок Мейерхольдом лирических драм Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» Вермель сообщил автору этих драм в мае 1914 г., что по заказу французского журнала пишет статью об этих спектаклях²². Сохранились также двадцать его писем к Мейерхольду (1913–1918), находящихся в архиве режиссера, впоследствии Вермель напечатал воспоминания о своем учителе²³. В 1915 г. он выпустил первый поэтический сборник «Танки» с рисунками Д. Бурлюка, в котором поместил стихотворение, посвященное лидеру футуристов.

В антологии экспериментального русского стиха М.Л. Гаспаров привел моностих Вермеля «И кожей одной и то ты единственна» (1915) и отметил, что его автор «явно старался создать футуристический аналог знаменитому моностиху В. Брюсова “О, закрой свои бледные ноги” (1894)»²⁴.

В октябре 1915 г. Вермель открыл в Москве театральную студию «Башня» (Малый Успенский пер., д. 1, кв. 20), которая разрабатывала новую эстетику модернистского театра. В студии устраивались литературно-художественные и музыкальные вечера и под руководством создателя студии осуществлялись театральные постановки, в которых принимали участие молодые студийцы и поэты-футуристы²⁵.

7 ноября 1915 г. в помещении студии «Башня» состоялся вечер, посвященный 10-летию литературно-художественной деятельности Д.Д. Бурлюка. На нем с докладом «Чугуннолитейный Давид Бурлюк» выступил В. Каменский²⁶. А 14 ноября этого же года в студии «Башня» Хлебников прочел лекцию «Прошлое, настоящее и будущее языка», в которой, как отмечалось в одном отзыве, «особенно интересно было положение о замене в будущем языка <и> слова цифрой. По окончании лекции присутствовавшие поэты прочли свои стихи»²⁷.

В 1916–1918 гг. С. Вермель работал в Камерном театре, участвовал как актер в спектаклях «Фамира Кифаред», «Покрывало Пьеретты», «Саломея» и др. В марте 1918 г. в кафе «Питгореск» в Москве он поставил вместе с Г.А. Кролем «Незнакомку» А. Блока с декорациями и костюмами А. Лентулова. Между тем эта постановка, осложненная футуристическими и новаторскими экспериментами, успеха не имела²⁸.

В феврале 1920 г. Вермель эмигрировал из Ялты вместе с кинематографической группой И. Ермольева. В 1923 г. в Берлине он издал сборник своих статей «Алхимия театра», а впоследствии выпустил несколько книг о театре на французском, испанском и английском языках.

Кроме многообразной театральной деятельности Вермель занимался также и издательскими делами. Некоторое время он сотрудничал с футуристической группой «Центрифуга» и давал С.П. Боброву деньги на издания поэтических сборников Н. Асеева, Б. Пастернака и других²⁹. Он выпустил на свои средства два футуристических сборника: «Весеннее контрагентство муз» (1915; под редакцией Д. Бурлюка и С. Вермеля) и «Московские мастера» (1916; последний был задуман как периодический журнал искусств, но издан был только один номер). Эти сборники, представляющие собой эклектичные эстетские издания на роскошной бумаге с водяными знаками, были оформлены художником А. Лентуловым и сопровождаены большим количеством иллюстраций, главным образом работ «бубнововалетовцев», напечатанных на отдельных листах. Указанные книги трудно назвать футуристическими или авангардистскими, скорее, они по своему составу и оформлению были антифутуристическими.

Первоначально Вермель задумал периодический журнал под названием «Амалтея», посвященный «исключительно искусству», в котором должны были участвовать представители разных направлений, как он сообщал в письме от 10 августа 1915 г. поэту и теоретику искусства К. Сюннербергу (РО ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 96). В первый номер были приглашены В. Хлебников, Б. Пастернак, В. Каменский, Б. Лившиц, Р. Ивнев, О. Мандельштам, Вяч. Иванов, В. Брюсов и др. Затем программа журнала серьезно полевела, изменился состав его участников и он вышел с опозданием под названием «Московские мастера».

Весной 1916 г. была запланирована выставка «Московские мастера», на которой должны были экспонироваться работы художников «Голубой розы» и «Бубнового валета»³⁰. Однако она не состоялась, видимо, из-за финансовых проблем, неожиданно возникших у Вермеля.

Хлебников, вероятно, познакомился с С.М. Вермелем в 1914–1915 годах. В это время между ними установились, по-видимому, деловые и доброжелательные отношения. Сохранилась книга Хлебникова «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне», изданная в ноябре 1914 г. (на обл.: 1915) с дарственной надписью, но без даты: «Глубокоуважаемому Самуилу Матвеевичу Вермелю В. Хлебников»³¹.

В обоих указанных выше сборниках Вермель опубликовал тексты Хлебникова. В «Весеннем контрагентстве муз» появилась первая ре-

дакция пьесы «Снежимочка» (под заглавием «Снезини», рукопись была предоставлена Д. Бурлюком). А в «Московских мастерах» были напечатаны одно из главных произведений поэта большая повесть «Ка» и два стихотворения: «Эта осень такая заячья...» и «Ни хрупкие тени Японии...», которые открывали сборник.

В это время (октябрь 1915-го — середина марта 1916-го) Хлебников становится постоянным посетителем «Башни» Вермеля. Один из друзей молодости Р.О. Якобсона и Г.О. Винокура Р.Н. Гринберг, впоследствии редактор-издатель эмигрантских журнала «Опыты» и альманаха «Воздушные пути», сообщал В.Ф. Маркову в письме от апреля 1953 г.: «Первый раз я видел Х<лебникова> в Москве зимой 1915/16 гг. на собраниях у Самуила М. Вермеля, поэта и издателя литературно-художественных сборников “Московские Мастера”. Это было время, когда Х<лебников> бредил свои<м> обществом “317 членов”. Он часто приходил на башню, где жил упом <янутый> СМВ< ермель>, и читал там доклады со сложными вычислениями, которые иногда заключались настоящими пророчествами. Так он предсказал гибель «Лузитании», а за полтора года до начала Первой мировой войны вывесил в университетском коридоре в Петербурге надпись “Опасайтесь нем” (в этой славянской форме)»³². Впоследствии, в 1965 г., Гринберг заказал С.М. Вермелю для своем альманаха «Воздушные пути» воспоминания о Мейерхольде.

Когда к печати готовился сборник «Московские мастера», Хлебников запрашивал В. Каменского из Петрограда в письме от сентября 1915 г.: «Что делает повесть «Ка»? Получена ли она? Гейша? Всех приветствуем. И Самуила Матвеевых» (НП, 380). Здесь Самуил Матвеев — это Вермель.

Не исключено, что русская «танка», которая дважды приводится в повести Хлебникова «Ка»: «Если бы смерть кудри и волос носила твои, я умереть бы хотела», — была написана под определенным воздействием темы смерти, разрабатываемой Вермелем в его стихотворных стилизациях под японские пятистишия, которые затем были им включены в сборник «Танки», вышедший в августе-сентябре 1915 года³³. Несомненно, Хлебников неоднократно слышал на «Башне» чтение Вермелем «японских» стилизаций еще до выхода его первой книги.

В «Московских мастерах» С.М. Вермель напечатал под псевдонимом «Челионати» (он восходит к имени персонажа с маской мага и шарлатана из повести Э.Т.А. Гофмана «Принцесса Брамбилла») обзорную статью о поэтах-футуристах «Лирики», в которой издатель альманаха дал высокую оценку стихам Хлебникова:

Одним из первых и наиболее углубляющихся в изучение слова является Велимир Хлебников. Русский язык ясен для него во всех

тайниках. Организм языка, семейство слов и племена их постигаются им, как неперенный рост и образование русского языка. Не странность странного поэта <в> таки<х> слова<х>, как «любохо, любирь, любина, смеярышня, смехач, времирь, родун, грустилья, зноюнность, поюнность, везичь, соноги, мечтоги, грезюги», а провиденье поэтом новых будущих чар, которыми когда-нибудь овладеет русский народ. Хлебников является смелым освободителем слова, поднимающим на поверхность его скрытые в глуби жемчуга. Форма всегда необычна, своеобразна: «Неголи легких дум...». Лирика, страстность слов и сила большого поэта и мастера³⁴.

В этом же сборнике Вермель опубликовал лирическое четверостишие, которое входит в цикл «Tristia» (под номером 2) и в котором тема любви сопоставляется с характерным для Хлебникова образом оленя и варьируется во многих его текстах:

Милая,
Хочешь, я тебя вылечу
По Хлебникову
Взглядом оленя?³⁵

Ср., например, реплику в драме Хлебникова «Чертик» (1909), в которой главный герой Черт отождествляется с оленем и которая восходит к античному мифу об Артемиде и Актеоне: «О, я, как раненый олень, ищущий уединения, готов взбежать на отдаленную звезду и с закинутыми рогами простонать истину. В этом есть глубинный смысл, мой друг» (СП IV: 218). Ср. также в раннем стихотворении Хлебникова «Я не знаю, Земля кружится или нет...», хотя Вермель не мог знать этого стихотворения главы будетлян, так как оно было опубликовано лишь в 1985 году³⁶.

Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,
Как оленя (о, их прекрасные глаза!).

В «Московских мастерах» под псевдонимом «Дм. Вараввин» была напечатана статья «О стихе В. Хлебникова»³⁷. Это — первая работа, целиком посвященная стихосложению Хлебникова на материале изданных и неизданных его текстов, и — что необходимо подчеркнуть — она была напечатана еще при жизни поэта. Ее автором был младший брат издателя альманаха поэт и впоследствии переводчик Филипп Матвеевич Вермель (1898–1938). Кроме того, Ф.М. Вермель был членом Московского лингвистического кружка и в мае 1919 г. участвовал в обсуждении первой работы Якобсона о поэтике Хлебникова³⁸. Тот факт, что Ф.М. Вермель использовал в своей работе неизданные тексты Хлебникова, говорит о том, что он получил их непосредственно от автора или от старшего брата. Приоритет работы «О стихе В. Хлебникова» отметил в одном из своих стиховедче-

ских исследований о поэте М.Л. Гаспаров (однако, он предполагал, что эта работа принадлежит С.П. Боброву)³⁹.

О взаимоотношениях С.М. Вермеля и Хлебникова в 1915–1916 гг. свидетельствует в мемуарах «Встречи на моей дороге» поэт и актер Камерного театра Т.В. Чурилин (1885–1946):

Был апрель, весна, около меня тогда была разномастная поэтная компания: Шманкевичи, 1-й и 2-й, Глоба, Цветаева, Парнок, Мандельштам, Ландау, Куфтин (он и Шманкевичи — почитатели Хлебникова), а потом ко мне пристал и не разлучался некоторое время поэт и режиссер Самуил Вермель, с которым мы выпускали [? — А.Л.] журнал «Московские мастера», где почетно печатались Асеев, Хлебников и я. А к Хлебникову прилип помелом Митрей Петровский, цербером не отпускавший Хлебникова от себя. И вот, сидел я раз у Вермеля в его «Башне» на Мясницкой, тут же были Шманкевичи и Куфтин. Позвонили Вермелю, и он торжественно объявил, что к нему едет Хлебников. И да: из двери вышел Митрей Петровский, а с ним, одетый в новенькую черную сатиновую пару и с зеленым <...> галстуком — Велимир.

Торжественный Самвермель объявил: «Прошу встать перед королем поэтов — Велимиром Хлебниковым!» <...> Куфтин <...> сиял и лучился, как яркое солнце, а я встал, чтобы поздороваться с Велимиром — я его уже крепко любил тогда.

Велимир принял это шутовство Самвермеля просто, но доподлинно — с достоинством суверена. Сел глубоко в кресло — и точно запал в него. И стал читать стихи, глухо, как капли воды из крана, понемногу. Но все — и гости, и мы с Куфтиным слушали, затаив все в себе — так это было велико и прекрасно, необыкновенно⁴⁰.

Т. Чурилин вспоминал еще об одной встрече с Хлебниковым, при которой присутствовал С.М. Вермель:

И наконец, помню его приход ко мне в 1916 году. Я занимал большой номер в «Северном Полюсе», на тогдашней Большой Никитской, против консерватории. В этот его приход у меня сидели Шманкевичи, Куфтин, потом пришедший Самвермель. Вошел Велимир с Митрием Петровским, его фактотумом, который водил его на цепи якобы преданности и дружбы.

Разговор шел в ту минуту о Маяковском. Последыши символистов, вернее, «около-проходя-спустя», Шманкевичи и наивный большой ребенок из «Пэлл савой» и «Пищи богов» Куфтин (тогда бывший молодым ученым антропологом и этнографом) Маяковского не принимали. Шманкевичи лаяли <на> < н>его, как разъяренные собачки мелкого роста — Куфтин, серьезно все принимавший к поэтическому любвеобильному сердцу, был слеп и глух, и Маяков-

ского не мог ни видеть, ни слышать — был к нему тугоухим. А я, увы, ... тогда еще не продираю глаз, как щенок — слепой кутенок — на него, потому мы все его «отрицали». Я особенно нападал на известное: «Эй вы, небо — снимите шляпу!» Я квалифицировал этот выпад как хулиганство и позу актера для эффекта. Велимир, слушая зорко и остро все, вдруг стал говорить мне: «Нет. Вы не видите его, он — громадный, да. Он — поэт огромный, да. Таких еще не было, да, нет таких еще у нас, да. И нигде — нет». И замолк в протесте глухом и сухом в речи, и страстном — в сути защиты Маяковского.

Он видел-слышал-ценил и любил Маяковского и уже тогда знал его удельный вес и кубатуру его великого дела⁴¹.

И все же из-за «Московских мастеров» у Хлебникова с Самуилом Вермелем произошел конфликт. Известно, что у издателя-редактора сборника в это время возникли серьезные финансовые проблемы. Сборник «Московские мастера», как упоминалось, прекратил свое существование на первом номере: он был подготовлен еще осенью 1915 г., но вышел только весной 1916-го. Сборник был напечатан большим тиражом — 1000 экземпляров, но издатель смог выкупить только 200 экземпляров (НП, 481). По понятным причинам Вермель не смог выплатить Хлебникову причитающегося гонорара. И это стало, очевидно, причиной конфликта. Впоследствии в письме к историку футуризма американскому исследователю В.Ф. Маркову от 30 октября 1964 г. С. Вермель уточнял: «Эту студию посещал и Хлебников. <...> У Вас в книге ошибка: “Московские Мастера” были напечатаны не 200 экземпляров, а 500. Печатание было приостановлено по случаю смерти владельца типографии (кажется, фамилия “Левенсон”)⁴².

Свидетелем конфликта был поэт Д.В. Петровский, который познакомился с Хлебниковым в январе 1916 г. на «Башне» Вермеля и который в своих мемуарах (1926) описал этот эпизод в сверхэмоциональной тональности и в явно искаженном виде:

Вермель был должен Хлебникову за рукопись «Ка 1» для «Московских Мастеров» по уговору 100 рублей. Пошли к нему. Сказали. Тот что-то сунул Хлебникову в карман. Мы поднялись. Выйдя из квартиры Вермеля, Хлебников вывернул карман, — выпал 1 бумажный рубль... Меня это взорвало. Хлебников спокойно попросил меня вернуть этот рубль Вермелю. Это было сделано мной сейчас же. Жест мой издатель «Московских Мастеров» должен помнить. Вскоре после этого был обворован магазин Вермеля что-то на сумму, кажется, в 50000 рублей. Хлебников рассматривал этот случай как закон фатальности («сердцебиения случая»)⁴³.

По-другому и с большей достоверностью, эту историю описал в своих воспоминаниях о Хлебникове (1935) поэт Сергей Спасский:

Весной 16 года мы хаживали к подъезду Самуила Вермеля. Этот крупнобуржуазный молодой человек издал сборник «Московские мастера». Сборник был изготовлен пышно. Впервые в истории футуризма появилась книга представительная и изящная. Она соперничала с продукцией «Скорпиона». В нее вклеены на отдельных листах цветные иллюстрации левых художников.

Там присутствовали стихи Хлебникова, прозрачные и умиро-творенные:

Эта осень такая заячья <...>

Там была и причудливая повесть с коротким названием «Ка». Вермель сам не чуждался искусств. К Хлебникову примыкали в сборнике вермелевские танки и однострочия. Вермель играл в Камерном театре Пьеро. Весь собранный, смуглый и чопорный, он, не смешиваясь, проходил сквозь толпу. Он учитывал, что футуризм — предприятие, которое может стать и почтенным, и прибыльным. Он приложил к футуризму руку. Но денег Хлебникову он не припас.

И мы ходили к дверям его квартиры, не допуская Хлебникова внутрь.

— Кто спрашивает? — слышалось из-за цепочки.

Выпрямившись и стараясь сделать свой тонкий голос внушительным, Хлебников отчеканивал фамилию. За дверью удалялись и возвращались шаги. Хозяина не оказывалось дома.

И вот мы спустились по лестнице. Хлебников шагал, весь съезжившись. И вдруг на лбу его что-то вздрогнуло.

— Я понял, — сообщил он, обернувшись.

И высоким отрывистым говорком, словно ставя между словами многоточия, он объяснил, что это судьба. Вермель. Мель-вер. Что можно ожидать от человека, на котором стоит такой знак. Мель, подстерегающая веру.

Хлебников улыбался находке⁴⁴.

Однако на этом инцидент между Хлебниковым и Вермелем не закончился. Среди рукописей Хлебникова имеются две записи, непосредственно относящиеся к скандалу. В одной из них он расчленил фамилию издателя именно так, как описывает Спасский, придав ей уничижительное звучание: «Вермель, мель вер»⁴⁵. А во второй записи поэт зафиксировал какое-то событие, не сразу поддающееся истолкованию: «15 марта. Вермель. Сбежал черный песок»⁴⁶.

Содержание второй записи проясняется из недавно опубликованного письма К.С. Малевича от 24 марта 1916 г., адресованного А. Крученых: «Хлеб<ников> дал объявление в газ<ете>, что пропала собачка, ластится, клич<ка> «Вермель», достав<ившему> 5 руб<лей> вознаграждение, скандал у «Мастеров»»⁴⁷.

Это газетное объявление поэта имело резонанс в литературно-художественной среде. О нем тогда же Крученых написал критику А. Шемшурину: «Про объявление Хлебникова писал мне и К. Малевич»⁴⁸.

Сам Хлебников рассказывал об этом объявлении-розыгрыше своим знакомым. В январе-феврале 1917 г. Хлебников служил рядовым в 90 запасном пехотном полку в Саратове и там познакомился с молодым поляком Владиславом Земацки, который до призыва на воинскую службу был студентом Женевского университета. Земацки проявлял особый интерес к философии, естественным наукам и к литературе и на этой почве сблизился с поэтом. Как впоследствии — в середине 70-х годов — свидетельствовал Земацки в письмах к автору этих строк, они были знакомы всего одну-две недели, но поэт проникся к новому знакомцу дружеским расположением. Хлебников подарил ему несколько своих автографов, а при отъезде поляка из Саратова подарил ему свою шапку. Автографы Хлебникова В. Земацки вскоре передарил начинающему поэту В.В. Феферу, с которым он познакомился в Воронеже.

В 1970 г. Земацки написал воспоминания о Хлебникове и прислал их в ЦГАЛИ (ныне — РГАЛИ). В них он упоминал то, что слышал от Хлебникова рассказ о газетном объявлении и о собачке: «Поэта Брика (? — А.Л.) слишком недолюбливали товарищи и один из них, кровно обиженный, напечатал в “Вечернем Времени” (“Новом Времени”?) объявление: “Пропала собачка по кличке Брик и т. д.”»⁴⁹.

Как видно из свидетельства К. Малевича, речь в объявлении шла не о Брике, а о Вермеле.

В середине 70-х годов я написал В. Земацки письмо, в котором разъяснил ему, что у него произошла аберрация — Хлебников, вне сомнения, говорил ему не о Брике, а о Вермеле. А о Брике поэт, вероятно, упомянул в связи с тем, что тот в своей квартире в Петрограде 31 декабря 1915 г. в кругу друзей и соратников провозгласил «тост за короля времени В. Хлебникова» (СП V: 333).

В. Земацки ответил мне в письме от 18 декабря 1975 г.: «Анекдот о собачке в газетном объявлении после того, как Вы убедительно доказали, что это относится к Вермелю, а не к Брику, анекдот этот в данном случае есть как никак контаминация, составленная из двух анекдотов. Отлично помню историю с объявлением, даже газету помню: “Вечернее время”. Фамилию Брик тоже хорошо помню. В воспоминаниях будет так: перечеркните, пожалуйста, Брик и напишите — Вермель, а затем допишите: “Рассказывал еще Хлебников какую-то забавную историю о писателе Брике, но, к сожалению, время изгладило ее в моей памяти”»⁵⁰.

Автор мемуаров в том же письме сообщил мне, что он рассказывал Хлебникову о брошюре польского философа-мистика Винцента Люто-

славски “Zakon kowali” («Орден кузнецов»), в которой была изложена программа этического совершенствования человека, и об одноименном молодежном кружке, возникшем под влиянием этой работы⁵¹. Сам В. Земацки некоторое время входил в этот кружок. Вне сомнения надпись Хлебникова на манифесте адресована молодому поляку, которого поэт назвал «ковалем». Хлебников настолько сблизился с новым знакомцем, что включил его в созданное им общество Председателей земного шара, и опубликовал его фамилию, слегка ее искажив, — Зимацкий в списке новых членов общества (Временник. № 4. СПб., 1917).

Еще один примечательный факт. Удалось установить, что обнаруженный мною автограф Хлебникова на одном из манифестов имеет непосредственное отношение к В. Земацки. В личной библиотеке В.Г. Лидина ранее находилось отдельное издание манифеста «Труба марсиан» (Харьков, 1916) с надписью, адресованной неизвестному человеку: «Ковалю на хорошую память от плотника времени. Саратов, 90 полк. В. Хлебников (Астрахань, Бол. Демидовская, д. Поляковых. В. Хлебников)». Между тем другие автографы Хлебникова, находившиеся у Фефера, обнаружить не удалось.

Газетное объявление Хлебникова удалось разыскать. Оно было напечатано в московской вечерней газете с очень хлебниковским названием «Время», в № 551 от 15 (28) марта 1916 года. Свидетельство В. Земацки оказалось почти точным, кроме фамилии адресата. Редакция газеты находилась на Арбатской площади — Филипповский переулок, д. №11, редакторы — Б.А. Суворин и И. Лазаревский. Хлебниковский текст был напечатан в разделе «Объявления», среди объявлений о разного рода лечебницах, и, видимо, поэтому его до сих пор не удавалось разыскать. Аутентичный текст объявления Хлебникова несколько иной, чем он дан в пересказе Малевича. Любопытно, что Хлебников намного превысил сумму награды, чем ему выплатил Вермель. Объявление позволяет понять смысл приведенной выше зашифрованной записи поэта:

Сбежал черный песик, без намордника, живой, любит ластиться, кличка «Челионати», на ошейнике «Московские мастера», хвост незаметен. Привести: Волков пер<еулок>, 2, кв. 19, Хлебникову. Вознаграждение 5 руб<лей>.⁵²

Хлебников стилизовал текст под типичные газетные объявления о пропажах животных и потерянных вещах, и редакторы, вероятно, ничего не заметили. Здесь важно другое — источником объявления послужило не только реальное событие — банкротство издателя «Московских мастеров», но также и гоголевский игровой мотив — превращение человека в собаку. Выделенные в объявлении слова отсылают нас непосредственно к двум петербургским повестям Гого-

ля — «Нос» и «Записки сумасшедшего». Вернее, небольшой текст объявления написан под воздействием «собачьих» мотивов, которые разрабатываются в этих повестях — газетного объявления о пропаже собаки в повести «Нос» и «переписки», разговоров и характеристик собачек в «Записках сумасшедшего» (например, использование «гоголевского» слова «ластиться»). Текст объявления восходит к эпизодам в повести «Нос»:

«Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит восьми гривен, т. е. я не дал бы за нее и восьми грошей; а графиня любит, ей-богу, любит, — и вот тому, кто ее отыщет, сто рублей!»⁵³

Но Хлебников, надо думать, имел в виду прежде всего второй рассказ чиновника газетной экспедиции, который он пародирует:

А вот, на прошлой неделе, такой же был случай. Пришел чиновник таким же образом, как вы теперь пришли, принес записку, денег по расчету пришлось 2 рубля и 73 к., и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения⁵⁴.

Необходимо также подчеркнуть еще одну мотивированную временную параллель: повесть «Нос» начинается фразой: «**Марта 25 числа** (выделено мною. — А.П.) случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие»⁵⁵. Надо думать, что Хлебников в дате своего газетного объявления стремился совпасть с «гоголевской» датой. Хлебниковское объявление не случайно было напечатано именно **15 (28) марта**. Причем в объявлении Хлебников использовал характерный для него идеологический жест: он дал не фамилию «Вермель», а его псевдоним «Челионати» (из Э.Т. Гофмана), т. е. подчеркнул «западную» ориентацию издателя и противопоставил ее «московскому» наименованию сборника, что было принципиально важно для его антизападных установок.

Между тем жанровым источником этого объявления и непосредственным толчком был, вероятно, прозаический текст из посмертного сборника Е. Гуро «Небесные верблюжата» (1914), озаглавленный «Газетное объявление»: «Верблюжьего пуха особо теплые фуфайки, кальсоны, чулки и наживотнички...»⁵⁶.

Как стало очевидно, Хлебников отреагировал на конфликт с Вермелем следующим образом — поэт разделил ситуацию, условно говоря, на две части. Сначала он, используя прием поэтической этимологии, расчленил фамилию издателя-оппонента на два слова и, придав ей уничижительный характер, превратил ее в «говорящую»: Вермель — мель вер. А затем, и это главное, — свое объявление-ответ в газете Хлебников построил на антитезе: собака (в уменьшительно-

ласковой форме «песик») — волк (ср. название переулка в объявлении — Волков). Причем эта конструкция восходит к гоголевскому приему гротеска или «пасквилю» — превращение человека в собаку или «очеловечение» собаки (песика). Хлебников как бы с помощью Гоголя превратил этот конфликт в литературную шутку.

Такой гоголевский прием характерен для поэтики футуристов. На этом приеме построено раннее сатирическое стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой», которое было написано после его конфликта с Федором Сологубом весной-летом 1915 года. Оно было напечатано в «Новом Сатириконе» 30 июля 1915 г. (№ 31). Не исключено, что прозаический текст объявления Хлебникова по сюжету может восходить к этому стихотворению Маяковского.

Итак, конфликт Хлебникова и Вермеля, как было показано, произошел из-за финансовых проблем и невыплаты гонорара. Но могли Вермель, относившийся к Хлебникову, как свидетельствуют непредвзятые современники, с несомненным пиететом и называвший его «большим поэтом и мастером», а также «одним из первых и наиболее углубляющихся в изучение слова» и «смелым освободителем слова», столь некорректно с ним поступить? И чем в действительности был вызван этот бесцеремонный поступок, если он был на самом деле? И объяснялся ли Вермель по этому поводу с Хлебниковым? Об этом, к сожалению, ничего не известно. Необходимо отметить, что после конфликта и после опубликования своего объявления Хлебников еще раз вспоминал Вермеля. Он сделал в «дневнике» такую запись: «26 сентября [1916. — А.Л.] видел сон: Вермель и его покинутая, сумасшедшая жена в церкви» (СП V: 334).

В литературно-художественной среде Вермель пользовался определенным уважением, хотя некоторые мемуаристы отмечают и характерный для него авантюризм. Об этом свидетельствуют дарственные надписи на книгах поэтов круга Хлебникова. Б. Пастернак подарил ему свой первый сборник «Близнец в тучах» (1914) с надписью: «Самуилу Матвеевичу Вермелю на добрую память автор. 25/ II 1915» (собрание Л.М. Турчинского). А близкий друг Хлебникова В. Каменский на книге «Землянка» (1911) сделал следующую надпись: «Чудесному поэту — другу утреннего творчества Самуилу Матвеевичу Вермелю преданный Василий Каменский. 1-го мая 1915. Петроград» (собрание Б.А.Хайкина). Лидер футуристов Д.Д. Бурлюк и соавтор Вермеля сделал такую надпись на сборнике «Молоко кобылиц» (М., 1914): «Давид Давидович Самуилу Матвеевичу, славному, с рукопожатием. 1915.IV.21. Moscow»⁵⁷. Сохранилась также первая книга альманаха «Стрелец», вышедшая в феврале 1915 г., с двумя надписями — на фронтисписе, который помещен не в начале книги, а в ее

конце: «Милому Самуилу Матвеевичу, посвящая в знак памяти и уважения этот рисунок. В. Бурлюк», а на шмуцтитугле альманаха под заглавием поэмы «Облако в штанах» Маяковский сделал такую надпись: «Мое кастрированное детище» (в «Стрельце» были напечатаны отрывки из пролога и четвертой части поэмы)⁵⁸.

Но все эти надписи были сделаны еще до конфликта.

После произошедшего скандала с Вермелем соратники Хлебникова С. Бобров, Б. Пастернак, В. Каменский, Д. Бурлюк и В.Э. Мейерхольд продолжали с ним сотрудничать. Каменский еще до конфликта написал рецензию на первый сборник Вермеля «Танки», в которой отметил, что его стилизации «радуют нас своей хрустальной лирикой поэтического эротизма, вылившегося в эту изысканную форму поэзии»⁵⁹. Автор сборника «Танки», в свою очередь, написал рецензию на роман Каменского «Стенька Разин»⁶⁰. В 1918 г. Каменский издал автобиографическую книгу «Его-моя биография великого футуриста», в которой восторженно писал о «друге Поэта — Сам. Вермеле»⁶¹. Трудно себе представить, чтобы он не знал об этом конфликте с Хлебниковым.

Весной 1919 г. Р.О. Якобсон по поручению Маяковского для издательства ИМО вместе с Хлебниковым готовил том его собрания сочинений и работал над предисловием, которое затем, в конце 1921 г., он издал в Праге отдельно под заглавием «Новейшая русская поэзия». Как уже упоминалось выше, в первом обсуждении этого текста в МЛК, в мае 1919 г., принял участие брат Самуила Вермеля — Филипп. В декабре 1928-го — в начале января 1929 г. в Праге находился один из редакторов первого собрания произведений Хлебникова Ю.Н. Тынянов. Он записал беседу с Якобсоном для комментариев к собранию произведений Хлебникова. В этих неизданных записях есть два упоминания о Вермеле, но ничего негативного в них нет: «В мелких стих<отворениях> есть стих<отворение>, принадлежащее Вермелю. Спросить у Винокура»; «“Ка” — спросить у Вермеля»⁶². Как сообщил мне Х. Баран, в архиве Р.О. Якобсона, хранящемся в Массачусетском технологическом институте, имеется несколько писем Вермеля, написанные после войны, и хотя в них нет ничего о Хлебникове, но тот факт, что Якобсон поддерживал с Вермелем переписку, говорит сам за себя.

Как мне представляется, друзья и соратники Хлебникова знали об этом конфликте, но не придавали ему принципиального значения.

Мне лично трудно поверить, что Самуил Вермель, очень чтивший Хлебникова и написавший о главе будетлян хвалебный отзыв, а также напечатавший в своем альманахе первую статью о нем, написанную братом Филиппом, мог столь бесцеремонно с ним поступить. А если он действительно так поступил, то у него, видимо, были серь-

езные объективные причины, из-за которых он не смог выплатить гонорара поэту, а мемуаристы чего-то не поняли или о чем-то умолчали. А сам Хлебников превратил этот оскорбительный для него эпизод в литературную шутку.

Р.С. В начале 1970-х годов мне удалось разыскать адрес С.М. Вермеля в Нью-Йорке. Я обратился к нему с письмом и осторожно, не упоминая о его старом конфликте с Хлебниковым, попросил написать воспоминания о поэте. К слову сказать, я оказался единственным человеком из Советского Союза, который с ним переписывался. Мы обменялись несколькими письмами, и Вермель сообщил мне, что уже что-то написал и собирается послать мне свои мемуары, но, увы, он вскоре неожиданно скончался. И его воспоминания, видимо, пропали. Вопрос о его отношениях с Хлебниковым и об их конфликте до сих пор остается открытым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. предисловие А. Крученых в кн.: *Хлебников В.* Битвы 1915-1917 гг. Новое учение о войне. М., 1915 [1914]. С. 1.

² *Старкина С.* Велимир Хлебников: Король времени. СПб., 2005. См. также: *Старкина С.* Велимир Хлебников. М., 2007 (серия «Жизнь замечательных людей»).

³ В связи с этим см.: *Данилевский А.А.* Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» // Мир Велимира Хлебникова. Сост.: Вяч. Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М., 2000. С. 385–390 (далее — МВХ).

⁴ См. об этом конфликте: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. М., 1985. С. 217; «Al cinema ho dato meta della mia vita» (2). *Conversazione V. Šklovskij // Cinema and cinema.* Milano. 1987. № 48. Marzo. P. 48; *Тименчик Р.Д.* Дядя из Риги, или К анатомии литературной шутки // Даугава. 1995. № 6. С. 136–137. См. также запись беседы В.Б. Шкловского, сделанную В.Д. Дувакиным 14 июля 1967 г., в статье «Велимир Хлебников в размышлениях и воспоминаниях современников (по фонодокументам В.Д. Дувакина 1960–1970 годов). Подготовка текстов М. Радзишевской и В. Тейдер. Предисловие и примечания Е. Арензона // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. I. М., 1996. С. 48–50; *Парнис А.Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // МВХ. С. 641–643. См. в связи с этим письмо М.Л. Гаспарова к М.-Л. Ботт от 18 января 1996 // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 208.

⁵ Неизданный Хлебников. Под редакцией А. Крученых. Вып. XI. М., 1929. С. 3. *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 327 (далее — СП с указанием тома и страниц). См. также: *Хлебников В.* Собрание сочинений. Составление, подготовка текста и примечания Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. Т. 6. Кн. 2. М., 2006. С. 221.

⁶ *Харджиев Н.И.* «В Хлебникове есть все!» // Литературная газета. 1992. № 27. 3 июля.

⁷ Там же.

⁸ *Хлебников В.* Неизданные произведения. Редакция и комментарии Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940 (далее — НП с указанием страниц).

⁹ В связи с этим см. одни из первых работ на указанную тему: *Ланн Ж.-К.* В поисках классицизма: Хлебников и Мандельштам // Русская мысль. Париж. 1988. 24 июня (Лит. прилож. № 6); *Парнис А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 183–204. К этой теме неоднократно обращался в своих статьях В.П. Григорьев, но в них так много сомнительных реконструкций, пафоса и гиперболизации, что трудно разобраться в этих интерпретациях и обнаружить в них действительный «след Хлебникова» (см., например, статьи в кн.: *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000).

¹⁰ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. 4-е изд. Paris. Умса-Press. 1987. С. 104–113 (гл. «Хлебников»).

¹¹ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Вступ. ст. А.А. Урбана. Примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л., 1989. С. 522–525, 698–699.

¹² Этот рисунок впервые был напечатан в каталоге-резоне И.Пуни с ошибочной датой — 1917 г.: *Berninger H., Cartier J.-A.* Jean Pougny (Iwan Puni). 1892–1956. Catalogue de l'oeuvre. T. I. Tübingen. 1972. P. 88. См. также: *Хлебников В.* Творения. Под редакцией М.Я. Полякова. Составление, подготовка и комментарии В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986. С.489 (далее — «Творения» с указанием страниц).

¹³ См. об этом в моих комментариях в кн.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 699.

¹⁴ В связи с этим см.: *Парнис А.* Бенедикт Лившиц и Ф.-Т. Маринетти: К истории одной полемики // Терентьевский сборник. Под общей редакцией С. Кудрявцева. Вып. 2. М., 1996. С. 225–262.

¹⁵ Там же. С. 233. См. также: Речь. 1914. 2 февраля; День. 1914. 2 февраля.

¹⁶ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 474–475, 682.

¹⁷ В НП (С. 368–369) это письмо было ошибочно адресовано Н.Д. Бурлюку, впоследствии Харджиев переадресовал его Маринетти (см.: *Харджиев Н.И.* Статья об авангарде. В двух томах. Т. 2. М., 1997. С. 22–23).

¹⁸ См. примеч. 14: Терентьевский сборник. Вып. 2. С. 236–262.

¹⁹ См., например: *Григорьев В.П.* Маяковский в «зеркале судьбы» Хлебникова // *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000. С. 550–559; *Парнис А.Е.* Велимир Хлебников: Москва — Санталово, май-июнь 1922 // Библио-Глобус. М., 2002. № 6 (27). Июнь. С. 14–15. См. также: *Парнис А.* Если бы гнев не застилал глаза... Дискуссия продолжается // Информпространство. № 5(94). 2007.

²⁰ Следует вспомнить слова Маяковского из некролога поэту: «Хлебникова любили все знающие его. Но это была любовь здоровых к здоровому, образованнейшему, остроумнейшему поэту. Родных, способных самоотверженно ухаживать за ним, у него не было. Болезнь сделала Хлебникова требовательным. Видя людей, не уделявших ему все свое внимание, Хлебников стал подозрителен. Случайно брошенная даже без отношения к нему резкая фраза раздувалась в непризнание его поэзии, в поэтическое

к нему пренебрежение» (*Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. М., 1959. С. 28).

²¹ См. записи в дневнике Б.В. Алперса // Мейерхольдовский сборник. Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Вып. 2. М., 2000 (указ.).

²² См. об этом: Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог. Письма к Александру Блоку. Вып. 2. М., 1979. С. 155. Эту статью Вермеля обнаружить не удалось.

²³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 1–27. См. также: *Вермель С.* Мейерхольд // Воздушные пути. Нью-Йорк. 1965. IV. С. 126–136.

²⁴ См.: *Гастаров М.Л.* Русский стих начала XX в. в комментариях. М., 2001. С. 19–20, 273. Ср. также: Кузьмин Д. «Отдельновзятый стих прекрасен!» // Арион. 1996. № 2. С. 73.

²⁵ См. об этом: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор. В 3-х томах. Т. 2. Кн. 1. М., 2003. С. 563–564 («Студия искусства театра С.М. Вермеля»). Подробнее о литературной и театральной деятельности С.М. Вермеля см.: *Марков В.Ф.* История русского футуризма. СПб., 2000 (указ.), а также: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Часть 1. (Москва и Петроград. 1917–1920 гг.). Под редакцией А.Ю. Галушкина. М., 2005. С. 133, 142, 188. Харджиев считал Вермеля «эстетом и эклектиком» (Статьи об авангарде. Т. 1. С. 168), а в письме к поэту С. Сигею от 3 января 1984 г. назвал его «жеманным фигляром». Адресат прокомментировал эти слова исследователя: «Вермель не был фигляром <...> Был как-то специальный “спор о Вермеле”: — Этот богач отказался дать Хлебникову три рубля в долг! Вы только подумайте — какой подлец! — Николай Иванович, это ведь, к поэзии отношения не имеет... Что была бы эта Елена Гуро, если бы интонации ее “Небесных верблюжат” не продолжал именно Вермель своими “принципами ясными на осленке”. А вдобавок первым в России писал “танка” и “хонку”. Одним словом, без Вермеля кой-чего просто бы не было <...> Вермелю — вермелево, Хлебникову — чистое поле...» (*Харджиев Н.* Письма в Сигейск. Амстердам. 2006. Р. 69, 235–236).

²⁶ Московские мастера. М., 1916. С. 99. См. тезисы доклада В. Каменского о Д. Бурлюке в кн.: *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 155–156, 170.

²⁷ См. анонимный отзыв о вечере Хлебникова: Московские мастера. С. 99.

²⁸ Подробнее об этой постановке «Незнакомки» Блока см.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. С. 563–564. См. также: Мейерхольдовский сборник. М., 2002 (указ.).

²⁹ См. об этом в письмах и телеграммах С.М. Вермеля к С.П. Боброву (9+7) за 1916–1918 гг. (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 21), а также в письмах Б.Л. Пастернака к С.П. Боброву и к родителям (*Пастернак Б.* Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Т. VII. М., 2005. С. 259, 261–264, 267, 272, 296, 301). См. также в связи с издательскими проектами Вермеля письма И.А. Аксенова к С.П. Боброву (1916–1917, РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 16, 48, 52, 60, 65, 71 об., 76 об., 77; Ед. хр. 6. Л. 2 — сообщено Н.Л. Адаскиной).

³⁰ Московские мастера. С. 99.

³¹ Книга Хлебникова с надписью С.М. Вермеля находится в библиотеке Государственного литературного музея (шифр: РавХХ/9017).

³² См. письмо Р.Н. Гринберга к В.Ф. Маркову от апреля 1953 г. в публикации: Роман Гринберг и Роман Яacobсон. Материалы к истории взаимоотношений. Вступ. ст., публ. и примеч. Р. Янгирова // Роман Яacobсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 204–212 (см. там же биографическую справку о С.М. Вермеле). Сведения Гринберга о вывешенном в университете объявлении Хлебникова относятся не 1912–1913 гг., а к 1908 г.

³³ Книжная летопись. СПб., 1915. № 35. 5 сентября (сообщено Л.М. Турчинским).

³⁴ *Челюнати* [С.М.Вермель]. Лирики // Московские мастера. С. 80.

³⁵ Там же. С. 13.

³⁶ Творения. С. 61.

³⁷ Московские мастера. С. 86–89.

³⁸ См. об этом: *Шатир М.И.* О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р.О.Яacobсона в Московском лингвистическом кружке // МВХ. С. 90–95.

³⁹ *Гаспаров М.* Стих поэмы Хлебникова «Берег невольников» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. I. М., 1996. С. 89.

⁴⁰ *Чурилин Т.В.* Встречи на моей дороге (РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 38). Эти встречи, вероятно, относятся к февралю-марту 1916 года — до конфликта. Какое участие принимал Т.В. Чурилин в издании «Московских мастеров», неизвестно. В сборнике были напечатаны три его стихотворения. О братьях Шманкевичах и Б. Куфтине см.: *Баран Х.* Вокруг повести «Ка» Велимира Хлебникова // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сборник статей к 60-летию А.Ф. Белоусова. СПб., 2006. В альманахе «Лица» (вып. 10, М., 2004. С. 408–494) Н. Яковлева опубликовала другую редакцию мемуаров Т. Чурилина, где эти встречи описаны по-другому.

⁴¹ *Чурилин Т.В.* Встречи на моей дороге...

⁴² См. четыре письма С.М. Вермеля к В.Ф. Маркову, написанные в 1960-х годах, в публикации Ж. Шерона. «Письма “последних из могикан” русского футуризма» — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 309–315.

⁴³ *Петровский Д.* Воспоминания о Велимире Хлебникове. М., 1926. С. 5–6, 13. Ср.: *Старкина С.* Велимир Хлебников... С. 240–241.

⁴⁴ *Спасский С.* Хлебников // Литературный современник. 1935. № 12. С. 190–191.

⁴⁵ Автограф Хлебникова с этой формулой я видел в конце 60-х годов у Н.Л. Степанова. В переданных им в РГАЛИ рукописях Хлебникова обнаружить этот листок не удалось. Сохранилась семейная легенда о происхождении фамилии Вермель: «В семье существует поверье, что по одной версии, Вермель на идише (wermes) — сплав из золота и серебра, то есть, образно говоря, — символ ювелирного ремесла. По другой версии, на латыни (vermis), — «червяк» (отсюда, между прочим, «вермишель»), что в широком смысле означает: «Я червь перед Господом» (*Твердислова Елена.* Счастливый человек // [Вермель Ф.] Венок из васильков и руты... Адам Мицкевич в переводах Филлипа Вермеля. М., 2003. С. 202–203.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 27.

⁴⁷ Автограф письма К.С. Малевича к А.Е. Крученых находится в моем распоряжении. См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. Т. I. М., 2004. С. 78–79 (публикация А.Е. Парниса).

⁴⁸ См. неизданное письмо А.Е. Крученых к А.А. Шемшурину (ОР ГПБ. Ф. 339. К. 4. Л. 12).

⁴⁹ Е.Р. Арензон опубликовал в «Вестнике Общества Велимира Хлебникова» первоначальную редакцию воспоминаний В. Земацки, где упоминался Брик под «странным» названием «Хлебников в памяти неизвестного поляка» (Вып. 3. М., 2002. С. 133–137). В преамбуле Арензон отмечает, что автора воспоминаний ему не удалось идентифицировать, хотя его адрес был указан в воспоминаниях, присланных им в ЦГАЛИ (РГАЛИ).

⁵⁰ В. Земацки внес по моей просьбе существенные поправки и некоторые дополнения в окончательную редакцию своих мемуаров, которая будет напечатана в готовящейся мною книге воспоминаний о Хлебникове.

⁵¹ Lutoslawski Wincenty. Zakon kowali. Krakow. 1914.

⁵² Сведения о публикации объявления получены мною от А.В. Крусанова, которому выражаю сердечную признательность. Впервые это объявление Хлебникова было мною введено в научный оборот в кн.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. I. С. 79–80.

⁵³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1938. С. 59. В связи с этим см.: Парнис А.Е. О гоголевском мифе Хлебникова. К прочтению стихотворения «Замороженный Озирис» (1) (в печати).

⁵⁴ Там же. С. 61.

⁵⁵ Там же. С. 49.

⁵⁶ Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб., 1914. С. 5.

⁵⁷ Сб. «Молоко кобылиц» с автографом Д.Д. Бурлюка, адресованным С.М. Вермелю, находится в частном собрании (сообщено А.И. Боровковым).

⁵⁸ См.: Глезер Л.А. Записки букиниста. М., 1989. С. 185–187 (ныне — в частном собрании).

⁵⁹ Каменский В. Сам. Вермель. Танки. Лирика. Изд. Студии. Ц. 60 к. (рец.) // Московские мастера. С. 92.

⁶⁰ Вермель Сам. Василий Каменский. Стенька Разин. Роман. М., 1916. С. 194. Ц. 1 р. 50 к. (рец.) // Московские мастера. С. 90–91.

⁶¹ Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 155–156, 158.

⁶² Запись этой беседы Ю.Н. Тынянова с Р.О. Якобсоном (декабрь 1928 — январь 1929) в настоящее время готовится мною и профессором Х. Бараном к печати.

О.А. Лекманов
(Москва)

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К РАССАЗУ И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»

Кажется уместным отозваться на юбилей Всеволода Александровича Келдыша фрагментами концептуального комментария к лучшему рассказу Ивана Бунина¹ — писателя, о чьем творчестве юбиляр (едва ли не первым из советских литературоведов) сказал умные человеческие слова². Пользуюсь приятной возможностью поблагодарить всех участников спецсеминара «“Чистый понедельник” И.А. Бунина: комментарий», проведенного мною на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова (2004 г.).

1. ФЛОРЕНЦИЯ В МОСКВЕ («итальянские» архитектурные мотивы в рассказе)

В одном из финальных эпизодов герой и героиня на санях едут ночной заснеженной Москвой: «Полный месяц нырял в облаках над Кремлем, — “какой-то светящийся череп”, — сказала она. На Спасской башне часы били три, — еще сказала:

— Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву...».

Зачем писателю понадобилось устами героини проводить аналогию между Флоренцией и Москвой? Ответить на этот вопрос невозможно без попытки понять, какая роль отведена в «Чистом понедельнике» древней русской столице.

Сравнительно небольшой рассказ Бунина чрезвычайно густо насыщен московскими топонимами. В «Чистом понедельнике» по одному или по несколько раз упоминаются (перечисляем в том же порядке, что в рассказе): Красные ворота, храм Христа Спасителя, рестораны «Прага», «Эрмитаж», «Метрополь», «Яр», «Стрельна», вегетарианская столовая на Арбате, Художественный кружок, Охотный ряд, Иверская часовня, храм Василия Блаженного, собор Спаса-на-Бору, Художественный театр, Новодевичий³ монастырь, Рогожское кладбище, трак-

тир Егорова, Ордынка, Марфо-Мариинская обитель, Зачатьевский монастырь, Чудов монастырь, Спасская башня, Архангельский собор.

Пестрота реалий, использованных автором для создания образа Москвы — продуманная. Все перечисленные архитектурные мотивы легко разбиваются на три группы.

Первую группу образуют топонимы, провоцирующие читателя вспомнить о допетровской, «старообрядческой» столице: Красные ворота, Охотный ряд, Иверская часовня, храм Василия Блаженного, собор Спаса-на-Бору, Арбат, Новодевичий монастырь, Рогожское кладбище, Ордынка, Зачатьевский монастырь, Чудов монастырь, Спасская башня, Архангельский собор.

Вторую группу — топонимы, эмблематически связанные с обликом новейшей, модернистской Москвы: «Прага», «Эрмитаж», «Метрополь», Художественный кружок (где герой и героиня впервые встречаются — на лекции Андрея Белого), Художественный театр (актеры которого на капустнике изображают «нечто будто бы парижское»). Напомним (это, возможно, учитывалось Буниным), что о создании Художественного театра К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко договорились в ресторане.

Третью группу составляют постройки XIX — начала XX веков, стилизованные под русскую «византийскую» древность: храм Христа Спасителя и Марфо-Мариинская обитель.

Большинство архитектурных мотивов, входящих в первую группу, тесно увязано в рассказе с Востоком. В этом отношении Бунин уместно назвать последователем Константина Леонтьева. В своей работе «Византизм и славянство» Леонтьев писал о пятнадцатом веке, в том числе, как и о веке «постройки Василия Блаженного в Москве, постройки странной, неудовлетворительной, но до крайности своеобразной, русской, указавшей яснее прежнего на свойственный нам архитектурный стиль, именно на индийское многоглавие, приложенное к византийским началам»⁴.

Мотивы второй, «модернистской», группы ассоциируются с Западом. Не случайно автор «Чистого понедельника» отобрал для своего рассказа названия тех московских ресторанов, которые звучат экзотично, пряно, «по-иностранному». Отобрал из знаменитой книги Владимира Гиляровского «Москва и москвичи», послужившей, наряду с личными бунинскими воспоминаниями, базовым источником для московской составляющей «Чистого понедельника».

Наконец, мотивы третьей группы предстают в рассказе материальным воплощением попыток модернистской и предмодернистской эпохи воспроизвести стиль византийской московской старины: недаром храм Христа Спасителя без особой теплоты характеризуется в

«Чистом понедельнике» как «слишком новая громада».

При этом мотивы всех трех групп не просто уживаются рядом в городском пространстве, но подсвечивают, отражают друг друга. Так, в названии московского трактира «Яр», данном в 1826 году в честь француза-ресторатора, носившего эту фамилию, отчетливо звучат древнеславянские обертоны. А в трактире Егорова на Охотном ряду, куда герой и героиня отправляются есть последние блины, — нельзя курить, потому что его держит старообрядец. Приведем здесь реплику героини из соответствующего фрагмента рассказа: «Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Троеручица. Три руки! Ведь это Индия! Вы — барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву». «Дикие мужики», французское шампанское, Индия — все это причудливо и вместе с тем естественно уживается в эклектической, впитывающей самые разнообразные влияния, Москве⁵.

Уже не раз было замечено, что образ героини «Чистого понедельника» представляет собой метонимию России, чью так и не раскрытую тайну герой-рассказчик демонстрирует читателю: «...она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с ней отношения». Сходным образом, Москва у Бунина предстает метонимией образа героини, наделенной «индийской, персидской» красотой, а также эклектическими вкусами и привычками. Героиня «Чистого понедельника» до поры до времени мечется между древнерусским Востоком и модернистским Западом. Это в рассказе символизируют ее постоянные перемещения из монастырей и церквей в рестораны и на капустники, а затем — обратно. Но и в рамках, так сказать, своей византийской, религиозной линии поведения, героиня ведет себя на редкость непоследовательно. Цитирует при встрече с героем в прошеное воскресенье великопостную молитву Ефрема Сирина, а затем, через несколько минут, одно из предписаний этой молитвы нарушает («...и не осуждати брата моего...» — ср. с осуждающей героя репликой героини: «...я, например, часто хожу по утрам или по вечерам, когда вы не таскаете меня по ресторанам, в кремлевские соборы, а вы даже и не подозреваете этого»). Упрекает героя в праздности, а инициативу, выбирая развлечения, берет на себя: «— Куда нынче? В “Метрополь” может быть?»; «— Поездим еще немножко, — сказала она, — потом поедем есть последние блины к Егорову...»; «— Пойдите. Заезжайте ко мне завтра вечером не раньше десяти. Завтра “капустник” Художественного театра». Сетует на фальшь и пошлость актерской братии, а, интерпретируя образ своего возлюбленного, ссылается на реплику актера Качалова (совершая тем самым роковую ошибку): «— Конечно, красив. Качалов *правду* [здесь и далее курсив в цитатах мой — О. Л.] сказал... “Змей в естестве человеческом, зело прекрасном...”». Но ведь

именно герою предстоит в финале «Чистого понедельника» совершить решающий, исполненный «восточного» стоицизма нравственный выбор (подробнее об этом см. в финале нашей второй заметки)⁶.

Метонимическое сходство между героиней и Москвой, подчеркнуто в следующем внутреннем монологе героя (где, кстати сказать, мы встречаем и прямую метонимию — запах цветов в комнате героини = героиня): «“Странная любовь!” — думал я и, пока закипала вода, стоял, смотрел в окна. В комнате пахло цветами и она соединялась для меня с их запахом; за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, белела слишком новая громада Христа Спасителя, в золотом куполе которого синеватыми пятнами отражались галки, вечно вившиеся вокруг него... “Станный город! — говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. — Василий Блаженный — и Спасна-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в острях башен на кремлевских стенах...”».

В какую группу — «восточную» или «западную» — следует поместить «итальянские» архитектурные мотивы «Чистого понедельника»?

В «западную» — если исходить из местоположения Италии на географической карте, а также из логики только что процитированного фрагмента рассказа: *«итальянские соборы»* vs. *«что-то киргизское в острях башен на кремлевских стенах»*.

В «восточную» — если исходить из логики фрагмента «Чистого понедельника», приведенного в самом начале нашей работы: бой часов на «киргизской» Спасской башне московского Кремля напоминает героине Флоренцию, где, в свою очередь, «совсем такой же бой» когда-то напоминал ей древнюю, допетровскую Москву.

И в «восточную», и в «западную» — если совершить краткий экскурс в историю московской архитектуры.

Известно, что флорентийские строители кремлевских московских соборов стремились совместить в своих творениях мотивы древних храмов владимирской архитектурной школы (прежде всего, владимирского Успенского собора) с чертами итальянского палаццо эпохи Возрождения. А «крово-кирпичные стены» Новодевичьего монастыря, служащие фоном для прогулки героя и героини «Чистого понедельника», ориентированы на крепостные укрепления Кремля, воздвигнутые итальянцем Петром Антонио Солари на исходе пятнадцатого века: здесь использованы те же арки изнутри для поддержания боевых площадок, тот же парапет, ограждающий площадку... Одинаков даже рисунок зубцов на стене — так называемый, «ласточкин хвост». По образцу итальянских кремлевских соборов был выстроен Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Бытовала даже версия,

что его создателем следует считать Алевиза Нового, проектировавшего кремлевский Архангельский собор (где герой, уже в одиночестве, побывает в финале рассказа).

Именно особое соотношение «восточного» и «западного» в архитектурных шедеврах «московских итальянцев» и их последователей, по-видимому, спровоцировало Бунина вспомнить в своем рассказе о Флоренции, а не, скажем, о Франции. Находясь в которой, 3 октября 1922 года, Иван Алексеевич записал в дневнике: «Поет колокол St. Denis. Какое очарование! Голос давний, древний, а ведь это главное: связующий с прошлым. И на древние русские похож»⁷.

Не воинственное противопоставление «восточного» и «западного», а их органический синтез — этот рецепт итальянских зодчих Бунина, похоже, был готов прописать России в 1944 году, когда создавался «Чистый понедельник». Впрочем, еще в 1918 году будущий автор рассказа записал в своем дневнике: «Великие князья, терема, Спас-на-Бору, Архангельский собор — до чего все родное, кровное и только теперь как следует почувствованное, понятое!»

2. ЦАРЬ-ДЕВИЦА

«— Царь-девица, Шамаханская царица, твое здоровье!» С такой репликой-тостом артист Василий Качалов адресует к героине рассказа. А несколькими строками выше сама героиня примеривает на себя такой образ: «— Вот если бы я была певица...». Легко распознать в этом гадательном предположении отчетливый отзвук еще одной пушкинской сказки: «— Кабы я была царица...».

Л.К. Долгополов сделал тонкое наблюдение, касающееся качаловского тоста. «У Пушкина в “Сказке о царе Салтане”, на которую ориентируется Бунин, — писал он, — сказано по-другому: “девица, шамаханская царица”. Просто “девица” или “царь-девица” — разные вещи; в первом случае смысловая и стилистическая нейтральность, во втором — явная ориентация на славянский фольклор»⁸.

Думается, что дело здесь все-таки, в первую очередь, не в славянском фольклоре⁹: как мы уже начали и сейчас продолжим показывать, ореол разнородных «царственных» и «княжеских» мотивов плотно окутывает героиню «Чистого понедельника» на протяжении всего рассказа.

Так, о легендарной персидской княжне из песни про Стеньку Разина призвано напомнить читателю ее изображение в «шелковом архалуке» — «...наследство моей астраханской бабушки, сказала она...» — соседствующее со следующим мысленным восклицанием героя: «Москва, Астрахань, Персия, Индия!». Икона Богородицы Треручицы, о

которой рассуждает героиня «Чистого понедельника» — это фамильная реликвия дома Романовых, переехавшая с царской семьей и в Екатеринбург, в Ипатьевский дом. Из московских архитектурных объектов, среди которых разворачивается действие рассказа Бунина, с судьбой русских царей и князей тесно связаны: *церковь Спаса-на-Бору* (где в течение 10 месяцев находилось тело св. великого князя Михаила Ярославича Тверского, убитого в 1319 году в Орде, перевезенное затем в Тверь — ср. с тверским происхождением героини); *Чудов монастырь* (где крестили будущих царей Федора Иоанновича, Алексея Михайловича и Петра Первого); *Новодевичий монастырь* (монахинями которого в разное время были вдова царя Федора Иоанновича Ирина Годунова, первая жена Петра Первого Евдокия и его сестра царевна Софья); *Архангельский собор* (усыпальница русских царей; ср. в «Чистом понедельнике»: «...зашел в пустой Архангельский собор, долго стоял, не молясь, в его сумраке, глядя на слабое мерцанье старого золота иконостаса и надмогильных плит московских царей...»); *ресторан «Эрмитаж»* (где народовольцы готовили покушение на императора Александра Второго); и, наконец, *Марфо-Мариинская обитель*, основанная в 1908 году великой княгиней Елизаветой Федоровной.

На финальной странице «Чистого понедельника» едва различимый облик героини рассказа («...одна из идущих <...> вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту...») соседствует с подробно прорисованным портретом Елизаветы Федоровны («...вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке...»).

Понять, зачем Бунину, тщательно и скупно отбиравшему при написании «Чистого понедельника» каждое слово, понадобилась подобная расточительность при изображении эпизодического действующего лица рассказа, нам поможет еще одна цитата из «Чистого понедельника», содержащая «княжеские» мотивы.

Это фрагмент, где героиня весьма вольно komponует друг с другом два различных эпизода «Повести о Петре и Февронии Муромских»: отрывок о князе Павле и его жене с отрывком о Петре и Февронии.

«...она говорила с тихим светом в глазах:

— Я русское летописное, русские сказания так люблю, что до тех пор перечитываю то, что особенно нравится, пока наизусть не заучу. “Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержствовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном” <...>. Так испытывал ее Бог. “Когда же пришло вре-

мя ее благостной кончины, умолили Бога сей князь и княгиня преставиться им в один день. И стоворились быть погребенными в едином гробу. И велели вытесать в едином камне два гробных ложа. И облеклись, такожде единовременно, в монашеское одеяние...».

Этот, напрямую никак не связанный с фабулой «Чистого понедельника» эпизод, отчетливо распадающийся на две почти обособленных части, заряжен, тем не менее, большой объясняющей силой. Первый отрывок содержит комментарий-объяснение к загадочным взаимоотношениям героя и героини (в одном из эпизодов «Чистого понедельника» героиня прямо уподобляет героя «змею в естестве человеческого, зело прекрасном...»).

Что комментирует и что предсказывает второй отрывок?

Будущую участь героини, воплощенную в мученической участи великой княгини Елизаветы Федоровны, урожденной герцогини Гессен-Даршмадтской¹⁰. Рассказ героини о «благочестивом князе, именем Павел» и его княгине в «Чистом понедельнике» явственно соотношен с репликой дворника, приведенной на финальной странице «Чистого понедельника»: «...там сичас великая княгиня Елизавет Федоровна и великий князь Митрий Палыч»¹¹. Еще важнее заметить, что упоминание о «гробном ложе» княгини, «вытесанном в камне» находит себе трагическое соответствие в обстоятельствах гибели великой княгини Елизаветы Федоровны. Как известно, ее вместе с сестрой Марфо-Мариинской обители Варварой Яковлевой (образ героини «Чистого понедельника»?), а также другими узниками — членами императорского дома, большевики живой сбросили в шахту старого рудника близ уральского городка Алапаевска.

Все же укажем на одно, но существенное различие в поведении героини рассказа и великой княгини Елизаветы Федоровны, как они изображены в заключительном фрагменте «Чистого понедельника»: Елизавета Федоровна выходит из церкви «с опущенными глазами» — она уже отрешилась ото всего земного и полностью готова к будущему подвигу. Героиня в финале «вдруг» поднимает голову и устремляет «взгляд темных глаз в темноту» — она по-прежнему не может забыть былого возлюбленного и поэтому последние, решительные и самоотверженные шаги приходится сделать ему самому: «Я повернулся и тихо вышел из ворот».

3. «АИДА» ДЖ. ВЕРДИ, А. ГИСЛАНЦОНИ

«Под марш из “Аиды”», напомним, герой и героиня «Чистого понедельника» входят «в людную залу ресторана».

Целый ряд эпизодов либретто А. Гисланцони к опере Дж. Верди напрашивается на сопоставление с соответствующими фрагментами бунинского рассказа. Особенно богатый материал дает финал оперы: эфиопская царица Аида спускается в подземелье, чтобы там быть заживо замурованной вместе со своим возлюбленным Радамесом. В «Чистом понедельнике» — набор мотивов сходный, а итоговый расклад их совершенно иной, так что оперу и рассказ можно воспринимать как два варианта одного общего инвариантного сюжета.

Закрывая первые три заметки из нашего комментария, отметим, что в рассмотренном отрывке «итальянские» мотивы скрещены с «царскими».

4. «И СТАИ ГАЛОК НА КРЕСТАХ»

Галки упоминаются в рассказе дважды. В уже цитированном обзорном видовом описании Москвы: «...слишком новая громада Христа Спасителя, в золотом куполе которого синеватыми пятнами отражались галки, вечно вившиеся вокруг него». И в сцене посещения героем и героиней Новодевичьего монастыря: «...на кирпично-красных стенах монастыря болтали в тишине галки, похожие на монашенок»¹².

Учитывая многочисленность пушкинских реминисценций в «Чистом понедельнике», можно заметить, что галки в рассказе — это не только характерная деталь московского пейзажа, но и живое напоминание о той строке из седьмой главы «Евгения Онегина», которая была выбрана в качестве названия для этой главки нашей работы.

Напомним, что с пушкинской строкой «И стаи галок на крестах» связан знаменитый анекдот, пересказанный в дневнике цензора А.В. Никитенко: «Филарет жаловался Бенкендорфу на один стих Пушкина в “Онегине”, там, где он, описывая Москву, говорит: “и стаи галок на крестах”. Здесь Филарет нашел оскорбление святыни. Цензор, которого призвали к ответу по этому поводу, сказал, что “галки, сколько ему известно, действительно садятся на крестах московских церквей, но что, по его мнению, виноват здесь более всего московский полицмейстер, допускающий это, а не поэт и цензор”. Бенкендорф отвечал учтиво Филарету, что это дело не стоит того, чтобы в него вмешивалась такая почтенная духовная особа»¹³.

Не будет ли натяжкой предположить, что многоступенчатая бунинская отсылка к этому анекдоту (московский митрополит Филарет был известен своей непримиримостью по отношению к старообрядцам) добавляет остроты в — и без того острое — противостояние «последпетровских» и «допетровских» мотивов рассказа?

5. ИЗ УМОЛЧАНИЙ «ЧИСТОГО ПОНЕДЕЛЬНИКА»:

а). ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Умолчание о тех или иных обстоятельствах и именах — один из важных конструктивных приемов рассказа, начиная с постоянных недомолвок героини о ее будущих планах относительно героя. Словарь «Чистого понедельника» изобилует всевозможными «зачем-то...», «непонятно, почему...», «не понимаю...», «почему-то...», расшифровывать которые читателю предоставляется самостоятельно.

Одно из ключевых, на наш взгляд, умолчаний бунинского произведения — это отсутствие в нем имени Владимира Соловьева, которого, напомним, в беседе с женой, Иван Алексеевич назвал одним из «блестящих людей» эпохи¹⁴. С историософской концепцией Соловьева, как и с концепцией Константина Леонтьева, Бунин ведет напряженный диалог на страницах рассказа.

«В историософии Соловьева переосмыслена идея Москвы — третьего Рима. Византия, остановившись в своем историческом развитии, согласно Соловьеву, изменила делу Христову, что явилось причиной падения Константинополя в 1453 г. под ударами турков. Россия, считал Соловьев, повторяет судьбу Византии и тем самым рискует повторить ее участь. “Орудьем Божьей кары” на этот раз должны были стать народы Юго-Восточной Азии»¹⁵. Совершенно очевидно, что заветные идеи «Чистого понедельника» во многом полемичны по отношению именно к этой концепции.

Ни разу не упомянув в «Чистом понедельнике» о Соловьеве, Бунин в своем рассказе все время кружит вокруг да около великого философа. Начинается «Чистый понедельник» с иронической цитаты из стихотворения соловьевского адепта и полследователя Александра Блока: «...в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов *зеленые звезды*»¹⁶. Далее саркастически изображается Андрей Белый: герои отправляются «...на лекцию Андрея Белого, который пел ее, бегая и танцуя на эстраде». А ближе к финалу герой и героиня, опять же — «зачем-то», отправляются к стенам Новодевичьего монастыря, где, как известно, Соловьев был похоронен. Ср. в мемуарах Андрея Белого о Блоке, которые Бунин мог читать: «...мы часто с С.М. Соловьевым бывали и на могиле философа*, переживая здесь связь с его миром идей <...> И покрывало спадало и “тайной тропинкой” к мирам инспираций казалась протоптанная тропинка к могиле философа»¹⁷.

* Похороненного в Новодевичьем монастыре (примечание Андрея Белого).

б). ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Из Новодевичьего монастыря герой и героиня «зачем-то» отправляются на Ордынку, искать «дом, где жил Грибоедов». Но ведь куда ближе к Новодевичьему монастырю располагается дом-усадебка Льва Толстого.

Тема «Бунин и Толстой» звучит совсем по-школьному, на эту тему писали очень многие, начиная с самого Бунина. Более того, обстоятельно говорилось и о толстовском слое в «Чистом понедельнике»¹⁸.

Это неудивительно: ведь имя и слово автора «Войны и мира» введены непосредственно в текст бунинского рассказа. Сперва сообщается, что в комнате у героини «зачем-то висел портрет босого Толстого» — по-видимому, известная работа И.Е. Репина «Лев Толстой босой» — а через несколько страниц героиня цитирует реплику толстовского Платона Каратаева о счастье¹⁹. С влиянием идей позднего Толстого исследователи обоснованно соотносят упоминание героя рассказа о том, что героиня «завтракала за тридцать копеек в вегетарианской столовой на Арбате»²⁰.

Так что в последней заметке этого миницикла мы попытаемся не столько выявить отсылки к Толстому в «Чистом понедельнике», сколько объяснить: *зачем* они Бунину понадобились. Или, чуть по-другому формулируя, мы попробуем понять, *зачем* героиня повесила на стену портрет босого Толстого.

Начнем все же с указания на некоторые толстовские подтексты в бунинском рассказе, оставленные комментаторами и интерпретаторами «Чистого понедельника» без внимания.

Само обилие всех этих «зачем-то», «почему-то», «непонятно, почему» ясно указывает на тесную связь бунинского рассказа с толстовской прозой, где старательно и многократно подчеркивается иррациональность происходящих с человеком событий. Цитируем почти наугад: «— Зачем ему продолжаться, роду-то человеческому? — сказал он.

— Как зачем? иначе бы нас не было.

— Да зачем нам быть?

— Как зачем? Да чтобы жить.

— А жить зачем?» — «Крейцера соната». Сравним с репликой героини «Чистого понедельника»: «...зачем все делается на свете? Разве мы понимаем что-нибудь в наших поступках?...». Еще из Толстого: «Зачем? почему? как это должно случиться? — я ничего не знала, но я с той минуты верила и знала, что это так будет» — «Семейное счастье».

Кстати сказать, главная героиня «Семейного счастья», Маша, дважды, в первой и в последней главке повести исполняет бетховенскую «Лунную сонату». Вернее, лишь ее начало: «... *скерцо* он мне не дал играть. “Нет, это вы нехорошо играете, — сказал он, подходя ко

мне, — это оставьте, а первое недурно...”». Дважды, и тоже в зачине и в финале рассказа, изображается за фортепиано героиня «Чистого понедельника»: «...она все разучивала медленное, сомнамбулически прекрасное начало “Лунной сонаты”, — только одно начало». Совсем по лекалу «Семейного счастья», адажио «Лунной сонаты» проецируется в «Чистом понедельнике» на настоящего героя и героини, а скерцо — на их будущее. И там, и там настоящее обещает героям чувственное упоение друг другом; и там, и там в будущем чувственности предстоит отступить на задний план.

Недовольство героини «Чистого понедельника» пением Федора Шаляпина — «Не в меру разудал был. И потом желтоволосую Русь я вообще не люблю» — переключается со следующим отзывом о певце «желтоволосой Руси», приведенном в бунинских мемуарах: «Толстой, в первый раз послушав» шаляпинское «пение, сказал:

— Нет, он поет слишком громко».

В этих же мемуарах Бунин рассуждает о необыкновенной памяти Толстого, сохранившего самые свои первые воспоминания: «Если говорить о памяти так, как о ней обычно говорят, то тут ее нет: такой памяти на свете ни у кого не было и не может быть. Что же это такое? Нечто такое, с чем рождаются только уже совсем “вырождающиеся” люди: “Я помню, что мириады лет тому назад я был козленком”, — говорил Будда уже совсем страшными словами». Эти бунинские слова о Толстом смотрятся как прямой комментарий к следующей реплике героини «Чистого понедельника», «припоминающей» бой часов на Спасской башне... в XV веке: «— Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било в три часа ночи и в пятнадцатом веке».

Мы видим, что толстовские мотивы сконцентрированы в «Чистом понедельнике», прежде всего, вокруг фигуры героини рассказа. На долю героя если что и достается, то лишь полупародийный парафраз знаменитой толстовской формулы: «— *Не могу я молчать!* Не представляете вы себе всю силу моей любви к вам! Не любите вы меня!».

Ради героини толстовские цитаты, на наш взгляд, в текст «Чистого понедельника» Буниным и были встроены. Она — личность толстовского типа, из характера которой вынута только самое главное — творческая составляющая.

Еще раз вспомним о том ее словесном портрете, что уже привлекал внимание исследователей, искавших в «Чистом понедельнике» толстовские следы: «...выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками (а на курсы ходила скромной курсисткой, завтракала за тридцать копеек в вегетарианской столовой на Арбате)». Эти ежедневные метаморфо-

зы — от утренней аскезы до вечерней роскоши — сверхсжато и зеркально отражают жизненную эволюцию Толстого, как она виделась ему самому — от роскоши в начале жизненного пути к аскезе в старости. Причем внешними знаками этой эволюции, как и у Толстого, служат предпочтения бунинской героини в одежде и в еде: скромная курсистка к вечеру преобразуется в даму в гранатовом бархатном платье и в туфлях с золотыми застежками; завтракает героиня за тридцать копеек в вегетарианской столовой, однако «обедала и ужинала» она «с московским пониманием дела». Сравним с крестьянским платьем и вегетарианством позднего Толстого, эффектно и эффективно противопоставленным изысканной дворянской одежде и гастрономии (которым писатель приносил щедрую дань в молодости).

И уже совсем по-толстовски, разве что с неизбежными гендерными поправками, смотрится итоговый уход-бегство героини *из* и *от* этого мира, полного эстетически и чувственно привлекательных соблазнов. Даже обставляет свой уход она сходно с Толстым, присылая герою письмо — «ласков<ую>, но тверд<ую> прось<бу> не ждать ее больше, не пытаться искать, видеть». Сравним с телеграммой, посланной Толстым семье 31 октября 1910 года: «Уезжаем. Не ищите. Пишу».

«Как индусы под шестьдесят лет уходят в лес, как всякому религиозному человеку хочется последние годы жизни посвятить Богу, а не шуткам, каламбурам, сплетням, теннису, так и мне, вступая в свой семидесятый год, всеми силами души хочется этого спокойствия, уединения и хоть не полного согласия, но не кричащего разногласия со своими верованиями, со своей совестью...», — сочувственно цитировал Бунин Толстого. Учитывая степень обаяния буддизма не только для автора «Воскресенья», но и для автора «Чистого понедельника», рискуем предположить, что в своем рассказе Бунин едва ли не сознательно изобразил воплощение толстовской души в новой человеческой оболочке.

Еще раз напомним, что красота у героини «Чистого понедельника» «была какая-то *индийская*», и что Бунин вложил в ее уста следующий загадочный монолог: «— Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Троеручица! Три руки! Ведь это Индия!».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мнение самого Бунина: «...про «Чистый понедельник» он написал на обрывке бумаги в одну из своих бессонных ночей, цитирую по памяти: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать «Чистый понедельник»» (Свидетельство В.Н. Муромцевой-Буниной; цит. по: *Бабореко А.К.* Бунин. Жизнеописание. М., 2004. С. 374).

² См.: *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.

³ В этом эпитете как бы предсказана будущая участь героини.

⁴ *Леонтьев К.Н.* Избранное. М., 1993. С. 20.

⁵ На странность этой реплики героини указано в лучшей, на наш взгляд, работе о бунинском рассказе: *Долгополов Л.К.* Рассказ «Чистый понедельник» в системе творчества И. Бунина эмигрантского периода // Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX веков. Л., 1985. С. 321–322.

⁶ В свете наших дальнейших рассуждений и общей темы этой комментаторской заметки, важно, что герой «Чистого понедельника» характеризуется в рассказе как «сицилианец».

⁷ Параллель между этой дневниковой записью и рассказом «Чистый понедельник» отмечена А.К. Бабореко.

⁸ *Долгополов Л.К.* Рассказ «Чистый понедельник» в системе творчества И. Бунина эмигрантского периода. С. 327.

⁹ Как в бунинском же рассказе «Солнечный удар», где героиня, не желая называть свое подлинное имя, шутит с героем: «Я Марья Маревна, заморская царевна».

¹⁰ Подробнее о ней и ее судьбе см., например: Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских храмов: В 4 т. М., 1994. Т. 2 (раздел «Марфо-Мариинская обитель»).

¹¹ Осторожно подмечено в интересной работе: *Яблоков Е.А.* После бала в Чистый понедельник. Толстовский подтекст в рассказе И. Бунина: <http://www.center.fio.ru/som/getblob.asp?id=10012817>.

¹² Ср. с перевернутым сравнением в бунинской «Жизни Арсеньева»: «...тихо ходили в грубых башмаках с ушками и тихо кланялись низенькие черные монашенки, похожие на галок...».

¹³ *Никитенко А.В.* Дневник. В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 139–140.

¹⁴ Цит. по: *Бабореко А.К.* Бунин. Жизнеописание. С. 65. Об отношении Бунина к Соловьеву см. также С. 19, 167, 257.

¹⁵ *Носов А.* Комментарий // Соловьев В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990. С. 405.

¹⁶ Об этом образе, ключевом для блоковского стихотворения «Свирель запела на мосту...», см.: *Тарановский К.Ф.* Зеленые звезды в лирике Александра Блока // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 330–342. Отдельного пункта комментария заслуживает сопоставление «Чистого понедельника» с блоковскими стихами о России.

¹⁷ *Андрей Белый.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 34–35.

¹⁸ См., прежде всего, уже называвшиеся работы Долгополова и Яблокова (в последней обнаруживается даже некоторый переизбыток обнаруживаемых толстовских параллелей).

¹⁹ «— Счастье, счастье... "Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надуться, а вытащишь — ничего нету".

— Это что?

— Это так Платон Каратаев говорил Пьеру.

Я махнул рукой:

— Ах, Бог с ней, с этой восточной мудростью! О «восточной мудрости» героини см. далее в настоящей заметке.

²⁰ Отмечено в упомянутой работе Е.А. Яблокова.

М.В.Михайлова
(Москва)

«КРЫМ СЧИТАЮ СВОЕЙ ВТОРОЙ РОДИНОЙ...» (КРЫМ В ТВОРЧЕСТВЕ И СУДЬБЕ Н.Н. НИКАНДРОВА)

Нет нужды искать дополнительных подтверждений той роли, которую сыграл Крым в судьбе и творчестве Н.Н. Никандрова. Красно-речивое свидетельство тому — вынесенные в заголовок слова писателя¹. В общей сложности Никандров провел в Крыму более 20 лет: в Севастополь был привезен годовалым ребенком, там учился в церковно-приходской школе, окончил реальное училище. В начале 1900-х стал постоянным автором газеты «Крымский вестник» (аллегорические рассказы, «Севастопольские картинки»). Как член Севастопольской боевой организации эсеров принимал участие в террористических актах. И потом Никандров неоднократно возвращался в Феодосию, Бахчисарай, Симферополь, где, кстати, жили его родственники. Крым спас его в 1930-е гг. от всевидящего ока ОГПУ, когда за обычный производственный очерк он был обвинен в «левацких извращениях»², а «твердым пунктом недвусмысленной никандровской платформы»³ объявлялась клевета на советскую действительность.

Последний раз писатель побывал в Крыму в начале 1950-х. Здесь, в Керчи, в знаменитых Капканах он предпринял последнюю попытку вернуться в литературу (перерыв в его творческой деятельности продолжался более 20 лет). Никандров вновь обратился к вечно волновавшей его и любимейшей им теме — морю и труженикам моря. Он начал писать повесть «Чудо морское» (иной вариант заглавия — «Глаза чайки»). Но уже в процессе работы над повестью стали таять надежды на возможность ее публикации. «Материал огромный, но /.../ очень тяжелый»⁴, — жаловался писатель в письме к С.Д. Фоми-ну 25 января 1954 г. И подытожил свои соображения по этому поводу в письме тому же адресату: «Материала много, но писать нет охоты, мешают тени сурковых (имеется в виду секретарь Союза писателей Алексей Сурков, осуществлявший жесткий партийный контроль над литературой. — М.М.). Полное отвращение. Перо вываливается из рук»⁵. Как явствует из замысла и сохранившейся главы, в повести речь должна была идти о «давно брошенных на произвол судьбы и

живущих звериной жизнью»⁶ керченских рыбаках, невыносимые условия существования которых согревает мечта о чуде — сказочно богатом улове.

Вообще в этот раз впечатления от пребывания в Крыму оказались самыми тягостными: «... Весь Крым такая залежная земля: никакого прогресса, такая же голая пустыня, какой была в памяти и 70 лет тому назад»⁷. Кажется, эти впечатления были еще более мрачными, чем те, которые он вынес из жизни в голоде и холоде, без хлеба, дров, минимальных удобств, которую вел в Крыму в годы Гражданской войны и сразу после ее окончания. Эта холодная и голодная крымская действительность нашла яркое воплощение в лучших сатирических произведениях Никандрова «Диктатор Петр» (1923) и «Профессор Серебряков» (1924), хотя действие последней уже перенесено в другие места. Причину же наблюдаемого спустя 30 лет «застоя» писатель видел «в неправильных действиях неудачных управителей этого прекрасного уголка»⁸.

Но в творчестве Никандрова существовал и благословенный Крым. Такой была нарисована крымская природа в повести «Пешком вокруг Крыма» (1928): «Целые дни вдвоем, в безлюдных горах Крыма, там, где еще никогда не ступала человеческая нога и где гулкое горное эхо по несколько раз повторяет каждое твое слово и заставляет испуганно настораживаться диких коз, пасущихся на лесных полянах целыми семейками!.. Или на пустынных берегах Черного моря, среди безмолвной тишины, лишь изредка нарушаемой хищным писком водяных птиц, выхватывающих из воды свою добычу и свивающих на угрюмых недоступных скалах свои, никем не виданные гнезда!...Ночевки под открытым небом тоже вдвоем, там, где их застигнет ночь, под нависшей скалой жилисто-розового мрамора, как под крышей сказочного дворца, у самой воды моря, на песке, возле тихо плещущих всю ночь ласковых волн!... Или в глубине гор, под зеленым шатром столетнего можжевельника, на его упругой, осыпавшейся на землю, прожженной солнцем, бурой хвое, смолисто-благоухающей!...»⁹ Хотя эти картины возникают в воображении влюбленных, мы убеждаемся, что таким Крым увиден именно писателем: ведь в прямой речи юноши и девушки появляются всего лишь штампы: «горно-морской воздух», «вечная красота», «широценное, ярко-синее море», «высоченные... горы», «голубеющая даль», «золотой песочек»¹⁰.

Крым возникает как что-то недостижимое, великолепное, прекрасное, что способно преобразить убогую жизнь вокруг. Герои соединяются в мечте о путешествии по Крыму, но и отказываются от этой мечты, противопоставив ей свою любовь. Никандров подробно живо-

писует грязь и убожество реальной жизни героев (молодожены сняли комнату в доме, где с десяток вечно голодных кошек, в углах подозрительно пованивает, водопровода нет, а воду развозит возчик на старой худой кляче с розовыми бельмами на глазах; в самой комнате вечно стоит кислый запах несвежего клейстера, оконные стекла мутны, дверь осела, полы вытоптаны). Но все скрашивает юная любовь, которая и стала «нашим Крымом», как признаются сами герои. Позже это понятие переносится и на ожидаемого ребенка. Любопытно, что и своего будущего ребенка Никандров ласково называл Крымиком.

Сложность авторской позиции была такова, что критики не смогли ответить на вопрос, осмеивает ли Никандров «уютное гнездышко» мещанского счастья, или он зовет уединиться в нем и забыть обо всем окружающем. Счастливы ли его герои, умеющие удовлетворяться малым? Или все-таки счастливы они потому, что у них была общая мечта? А может быть, «Пешком по Крыму» — это рассказ о том, что человек всегда только готовится к чему-то значительному, но для осуществления этого никогда не хватает сил. В итоге они пришли к выводу, что писатель создал «песнь» торжествующего мещанства¹¹, призвал к возвращению к радостям буржуазного брака¹².

Критики не пожелали заметить, что на страницах повести Крым возникает как недостижимая греза, как райское Эльдorado, которому нет места в советской действительности. Ему-то Никандров готов петь нескончаемый гимн: «Какой в горах воздух, какая немота и покой осенний ... А зелень можжевельника, а желтизна умирающего листа, а красный, как кровь, лист кизила ... Умереть ... можно! Глаз не оторвал бы»¹³. Крым ассоциировался у писателя с местом, где можно — в реальности ли, в воображении? — ощутить себя абсолютно свободным и независимым. Таким образом, на определенном этапе это географическое пространство для Никандрова становится метафизическим, превращаясь в некий аналог пушкинского и лермонтовского Кавказа.

И такое восприятие отсылало читателей к самому лирическому произведению писателя — повести об одном дне, проведенном на берегу моря севастопольскими мальчишками Санькой и Митькой, — «Береговой ветер» (1909). «Береговой ветер» — это лирическая эпопея дружбы и вражды, взаимопомощи и зависти, товарищеской поддержки и мстительности, авантюрно-приключенческое повествование, построенное на бытовом материале, об открытии окружающего мира как мира ярких чувств и эмоций, о самых обыкновенных радостях и важных для формирования характера испытаниях. Этому рассказу больше бы подошло название «И дольше века длится день», потому что именно бесконечность одного дня, наполненного самыми

разными переживаниями, треволениями, бурями страстей делает это незатейливое повествование из жизни мальчишек подлинным шедевром, прославившим имя писателя. Рассказ пронизан идеей «безгранично свободной жизни»¹⁴, когда человеку так «хорошо, привольно и радостно»¹⁵, что, кажется, останавливается время. Через какое-то время пребывания на берегу обоим мальчикам начинает казаться, что «если здесь быть всегда, то никогда-никогда не умрешь». И неслучайно именно в этом месте рассказа возникают слова: «Тут не может быть ни болезни, ни старости, ни смерти»¹⁶, — отсылающие нас к формуле панихидного кондака (глас 8-й), означающей пребывание в раю: «Где же несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание...»

Помимо замечательно выписанных характеров севастопольских мальчиков — оптимистично-восторженного, рвущегося в лидеры, но и быстро остывающего Саньки (явный холерик) и осторожного, легко впадающего в уныние, но умеющего приспособиться Митьки (флегматик), главным героем произведение становится море. Писатель создает ритм повествования, рисуя море в разное время дня. Вот оно утром — «оцепеневшее», поблескивающее «ярким перламутром» с такой прозрачной водой, что она «казалась свежей, вкусной, хотелось ее пить жадно, без меры, большими глотками»¹⁷. Чуть позже с моря начинает тянуть «влажной свежестью, солью и еще какими-то, словно лекарственными водорослями», а над его дальним краем «черной ленточкой низко пролетают утки»¹⁸. А днем «под толщей воды так же ярко» светит солнце и «так же тихо и радостно, как на берегу»: «Многолетними усилиями волн дно было аккуратно выложено, как булыжная мостовая, цветными камнями, сияющими в лучах солнца своими округлыми, отполированными боками»¹⁹. К вечеру поднимается ветер, и вот оно «задергалось, заплескалось каждой своей точкой», а потом «по всей глади воды рассыпанным строем побежали маленькие волны». И если раньше его сверканье напоминало миллионы рыбьих чешуек, то теперь волны кажутся «устремленными в одну сторону ... белесыми головами больших рыбин»²⁰.

И именно море, такое «глубокое, таинственное, грозное»²¹ переводит разговор о конкретных событиях конкретного дня ранней осени в параметры притчи, где несбывшееся желание мальчишек иметь богатый улов, всевозможные ухищрения, к которым они прибегают, чтобы достичь цели, самоутешения, постоянные взбадривания и, наконец, самообман, который становится итогом их неудачной рыбацкой эпопеи, прочитываются как вечная погоня человека за мечтой, манящей и ускользающей, вновь зовущей, дразнящей и влекущей, но так-таки никогда не воплощающейся в то, что томило и бередило душу. Развернутой метафорой этой неосуществимой и вечно обманывающей мечты ста-

новится в рассказе единственный пойманный ребятами бычок, которого, когда они поняли, как мало наловили, они решили отпустить на волю: «...бычок был еще жив, но стал совершенно неузнаваем. Два часа назад пышный с золотыми кудрями и львиной головой, теперь он сделался тонким, черным, осклизлым и лысым. Когда его выпустили в воду, он пошел как-то боком и все косился одним бледным глазом назад, словно уже не веря в дарованную свободу, и в конце концов возвратился обратно и выбросился на берег. Они его снова пустили в воду, но он опять, глянув искоса на них одним бельмом, выбросился на берег — и это повторилось еще раз»²². Это минисобытие неожиданно повергает приятелей в ужас, сюжетно и психологически мало объяснимый, поскольку — заядлые рыбаки — они, конечно же, не в первый раз наблюдали такое! Но ... «мальчикам сделалось страшно; дрожь заходила по их телам. Они побросали рыбу, кое-как подхватили свои пожитки ... и бросились в степь. Они бежали без оглядки, с заостренными лицами, со скошенными от ужаса глазами, крепко вцепившись пальцами друг другу в рубахи и тараща глаза в быстро густеющие потемки»²³. Но этот мистический страх становится совершенно понятен при условии интерпретации «Берегового ветра» как иносказания. Это же первое осознание необратимости смерти, которая вдруг стала очевидной детской душой! Но автор не завершает повествования на этой трагической ноте. Казалось бы, все кончилось плохо: сказочного улова не случилось, надежды разбогатеть, выгодно продав пойманную рыбу, не сбылись, блаженный день завершился ничем. Да еще окутавший землю мрак, символизирующий конец мироздания (недаром дорога мальчиков домой воплощена в знаковом топосе: кладбище, древние пещеры, где «тысячи лет назад, в каменный век, жили... люди»²⁴). Но... наступает следующий день. И вновь возникает обман жизни: «мир был прекрасен — он так и манил к себе... В росистом воздухе чувствовались крепкие степные запахи и та не передаваемая словами волнующая свежесть, которая свойственна только раннему-раннему утру. Было не холодно, не жарко, а как раз в меру... И главное — дул береговой ветер!»²⁵.

Это точное повторение первой фразы рассказа. Так Никандров, прибегая к кольцевой композиции, воссоздает вечный круг бытия. Но если день мальчиков зафиксировал динамику человеческой жизни — восхождение, падение, снова восхождение, — то неоформленную толчею биологического существования воплощает «вечное возвращение» в царстве рыб. Здесь Никандров проявляет себя тончайшим художником, упреки которому в натурализме кажутся нелепыми. Ему удастся, не впадая в психологизм, не очеловечивая рыб (а без этого практически не обходится ни один писатель, обращающийся к изображению животных), точно воспроизвести поведение,

повадки представителей подводного мира. Вот «насквозь зеленая, как *листик акации*»²⁶, рыбешка. Это подозрительная и осторожная зеленушка. Ее смертельная игра с наживкой напоминает прихотливый танец: «... потеряв терпение, мимо наживки прошмыгнула одна зеленушка... Немного погодя, очевидно в тех же целях разведки, косясь глазами на наживку, она прошла обратно; потом красиво, как миноносец, по прямой линии двинулась на самую наживку, остановилась, почти уткнувшись в нее *носиком*, и долго-долго смотрела на соблазнительное крабье мясо. Наконец, приоткрыв рот, усеянный мышинными *зубками*, она ущипнула край наживки и вместе с ней попятилась по такой же прямой линии назад (курсив везде мой. — М.М.). Шнур натянулся — синее свинцовое грузило, хитро зарыв свое лицо в песок, поползло к рыбе. Рыбка, как обожженная, отпрянула от удочки в сторону и, вся подобравшись, вдруг став жалкой, некрасивой, без оглядки побежала прочь»²⁷. Зато воплощением терпения среди морских жителей является «выглядывающий одним глазом уродливо-скуластый, толстый, как обрубок каната»²⁸, золотисто-дымчатый бычок». И совсем по-иному ведет себя «ночной хищник, большеголовый, глазастый, бровастый, весь в колючках, как еж, морской ерш». «В сущности, это была не рыба, — уточняет Никандров, — а лишь непомерно громадный звериный рот с рыбьим хвостиком. Вспыхивая парой зеленых огней, темно-рыжий ерш опустился на светлый песок и, где попало, не думая об опасности — сам для всех опасность, — лег... он остался на светлом, золотистом дне один, темнея нагоняющим на всех ужас комком... Немного полежав и разуверившись в удаче, хищник, покачиваясь и задевая за камни, медленно удалился в бурые заросли»²⁹. Но это был еще не конец его охоты, потому что спустя несколько мгновений «ерш, пятась задом, затискал половину своего туловища под первый подходящий камень и, чтобы скрыть всего себя, сильно замутил вокруг воду. На минуту он совершенно исчез в облаках поднятой со дна мути. Светлая муть оседала на его темную голову, спину, хвост и сравнивала по цвету с желтым песчаным дном»³⁰. Создавать такие полные движения, внутреннего драматизма картины помогала Никандрову, конечно же, его наблюдательность и то единение с природой, которое обеспечивал ему Крым.

И не случайно первым писателем, который, прочитав его публикации в «Крымском вестнике», обратил на творчество Никандрова серьезное внимание, был А.И. Куприн, сразу почувствовавший в нем родственную душу и ставший его «крестным отцом» в литературе (благодаря поддержке Куприна Никандров смог напечататься в «Мире Божьем»). У него, несомненно, был дар «купринского» толка.

Поэтому, наверное, неслучайно именно Куприн выделил его из многих вступивших в литературу в начале XX века художников, сказав, что «из молодых ему больше всего нравится Никандров»³¹.

При этом важно подчеркнуть также, что, как и для Куприна, так и для Никандрова, природа Крыма стала своего рода откровением. И «крестник» не подвел, развив традиции лирико-поэтических очерков Куприна «Листригоны» (1911) в своей повести «Красная рыба» (1930). Но еще раньше он с явной опорой на купринские «Киевские типы» создал его «Севастопольские картинки» (1903–1905). Это сценки, зарисовки, эскизы — жанры, наиболее близкие дарованию Никандрова. Картинка «Айда за червем!» спустя шесть лет разрослась в миниэпопею «Береговой ветер» (1909). А герой повести «Красная рыба» «морской атаман» Андрей Федорович Вураки действительно очень напоминает Колю Констанди! И хотя у Куприна герои — балаклавские рыбаки, а артель Андрея Вураки была «приписана» к району Партенита, общее между ними — невероятное самообладание, готовность к преодолению трудностей, особый юмор и горячая любовь к своей профессии. Сам писатель полностью сроднился с рыбацкой жизнью своих героев: «Море бурное, ревет и мешает нашему лову... Живем на пляже под парусом... Погода чудесная, но вода холодная... Дни и ночи в море на лодке, или — на берегу. Питаемся рыбой»³².

Никандров в конце жизни пришел к убеждению, что «таким, какой я есть сейчас», он обязан Крыму, его «породившему» и «сделавшему»³³. И, действительно, вслед за автором воспоминаний о писателе можно утверждать: «Его (Никандрова — М.М.) любовью, его привязанностью были Крым, Черное море, рыбаки»³⁴. Да и сам писатель не скрывал этой привязанности. Крым «будет дорог для меня до последних дней моих»³⁵, — писал он.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 1396. Оп. 2. Ед.хр. 111. Л. 1 (об.)

² Кор И. Как не надо писать о большевистском штурме. Троцкистская контрабанда под ширмой художественного очерка // Знамя Трехгорки. 1932. № 1.

³ Батасов А. Около и по поводу путины (рубрика «Витрина брака») // Литературная газета. 1932. 5 марта.

⁴ РГАЛИ. Ф. 1730. Оп. 1. Ед.хр. 266. Л. 14 (об.).

⁵ Там же. Л. 26.

⁶ Там же. Л. 28 (об.). Письмо Н. Никандрова к С.Д. Фомину от 5 января 1955 г.

⁷ Там же.

⁸ РГАЛИ. Ф. 1396. Оп. 2. Ед.хр. 111. Письмо Н. Никандрова к Г.Ф. Сукованченко от 1 сентября 1959 г.

- ⁹ Никандров Н. Пешком вокруг Крыма // Недра. 1928. № 14. С. 135-136.
- ¹⁰ Там же. С. 136–137.
- ¹¹ Николаев Я. Н. Никандров. Пешком вокруг Крыма (рец.) // На литературном посту. 1928. № 7. С. 81.
- ¹² См. Читатель и писатель. 1928. № 18. С. 7.
- ¹³ Цит по: Лидин В. Люди и встречи. М., 1966. С. 226.
- ¹⁴ Никандров Н. Береговой ветер. Симферополь, 1986. С. 165. Для анализа выбран этот, наиболее полный вариант текста, т. к. Никандров, переделывая рассказ, его серьезным образом сокращал.
- ¹⁵ Там же. С. 174.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же. С. 171.
- ¹⁸ Там же. С. 173.
- ¹⁹ Там же. С. 176.
- ²⁰ Там же. С. 185.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же. С. 187.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же. С. 188.
- ²⁵ Там же. С. 189.
- ²⁶ Там же. С. 177.
- ²⁷ Там же. С. 176–177.
- ²⁸ Там же. С. 178.
- ²⁹ Там же. С. 181.
- ³⁰ Там же. С. 182.
- ³¹ Вечерние известия. 1916. 3 мая (интервью с А.И. Куприным).
- ³² Цит. по: Дегтярев П. Автор «Берегового ветра» // Никандров Н. Береговой ветер. Симферополь, 1986. С. 12.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Лидин В. Указ. соч. С. 223.
- ³⁵ Цит. по: Дегтярев П. Указ соч. С. 12.

А.А.Завельский, Д.А.Завельская
(Москва)

«НАШИ НА ДУНАЕ» В.Г. КОРОЛЕНКО: ПАРАДОКСЫ ЖАНРА

Очерки «Наши на Дунае» представляют собой довольно любопытное и в чем-то парадоксальное произведение Короленко. С одной стороны, можно обнаружить намерение автора создать зарисовки жизни этнических украинцев («липован» или «хохлов») в Румынии, само название очерков указывает именно на этот предмет описания. Нельзя оспорить и тот факт, что в очерках писатель действительно представил свои наблюдения за местными особенностями быта: в описаниях и сценках явлены характеры, традиции и обстановка. Однако в целом произведение производит иное впечатление, чем этнографический или путевой очерк, свойственный традиции эпохи.

На самый поверхностный взгляд, очевидно то, что собственно этнографическим зарисовкам в тексте отводится гораздо меньше места, нежели сценкам и диалогам, представляющим довольно узкий круг основных персонажей: это домну Катриану (или Катриан), местный социалист, доктор Александр Петрович (под этим именем выведен В.С. Ивановский), возница Лука, его жена и некая светловолосая певица. Двое первых участвуют в истории «социального» характера: жители поселка «Русская слава» не могут разобраться в системе уплаты податей, и доктор, послушав их довольно-таки бестолковые рассуждения, приглашает старого знакомого Дениса Катриану «нести просвещение в массы».

Бестолковость поведения местных жителей упомянута здесь не случайно: именно со сцены «схода» у дома доктора начинаются очерки. Эта сцена несет двоякую функцию: с одной стороны, действительно этнографическую, ибо передает особенности местных взаимоотношений и настроений, одновременно воспроизводя характерный говор. С другой стороны, она представляет собой экспозицию, предвещающую сюжетно значимое событие — приезд Катриана.

Казалось бы: налицо традиционные принципы русской реалистической прозы, но явлены оба этих принципа в произведении Короленко довольно курьезным образом. Длющаяся несколько страниц сцена схода представляет собой полилог, состоящий из обрывочных

реплик, перенасыщенных диалектизмами, насколько в данном случае можно применить подобный термин. С определенной точки зрения сцена эта не просто реалистична, она сверхреалистична, т.е. как бы «снята с натуры», дана вся в целости. Для русского очерка, начиная еще с «натуральной школы», такие сцены с обилием прямой речи весьма характерны. Они имели, во-первых, репрезентативное значение (показывали особенности языка и обычая), во-вторых — развивали некую актуальную тему (чья-либо история, или переживания, или ход взаимоотношений).

В сцене схода первая сторона заметно преобладает над второй, а то и просто мешает ее развитию: в обрывочных фразах, воспроизведенных без купюр, практически тонет информация о существующем положении дел. Вместо развития темы возникает стойкое ощущение общего сумбура, толчеи и непонимания. Трудно с уверенностью судить, насколько именно такое впечатление являлось намерением автора. Но исходить следует из того, что ощущение, рождаемое текстом, служит первым основанием рассуждать о сущности этого текста. Для чего-то писателю понадобилось воспроизвести эпизод именно в таком виде и в таком объеме. Если же исходить из логики событий — последующее решение доктора пригласить Катриана «для правового просвещение масс» выглядит спасением от безнадежного абсурда. Тогда следует признать художественные средства вполне оправданными и убедительными.

Не менее интересна и сцена появления самого Катриана. Две ее особенности: значительная «избыточность» описательных форм и отсутствие в тексте фигуры наблюдателя. Об избыточности уже было сказано относительно предыдущего эпизода, но там был совсем иной эффект: чрезмерная достоверность воспроизведения полилога создавала атмосферу суматошной путаницы. Появление Катриана, напротив, подано обстоятельно и неторопливо. Оно как раз «слишком художественно».

Сперва появляется доктор, автор повествует о его пути по городским улицам к кафе, где должна произойти встреча его с супрефектом округа и самим Денисом Катрианом. В описании улиц можно при желании увидеть этнографический момент, но в тексте оно расположено таким образом, что служит фоном для событий, а не основной информацией. Такой способ организации текста характерен в большей степени для иных прозаических жанров: романа, рассказа, повести. Причем сам Катриан появляется лишь через две страницы. Появляется как романнный герой: «Минут через десять коляска вернулась, и из нее живо выскочил молодой человек. Он был одет во все черное: черная шляпа, черный долгополый сюртук, черные ботинки и

даже толстая черная палка была у него подмышкой. Он поискал в толпе своими живыми серыми глазами, и на его желтоватом, не особенно здоровом лице появилась улыбка. Он быстро прошел между столами, держа подмышкой сучковатую палку, что заставило молодого румына с вздернутыми кверху черными усиками посторониться с деланным комическим испугом, а его дама захохотала...»¹

Обычно в очерках подробное описание персонажа и его поведения строится таким образом, чтобы дать представление о социальном или психологическом типе. В данном же случае подчеркиваются индивидуальные свойства, внимание фиксируется на единичности момента (улыбка, сценка с посетителями кафе). В литературной традиции такое появление героя предваряет развитие каких-либо важных событий, связанных с его личностью. Знакомство, разговор с доктором и супрефектом, также представленный развернуто и с обилием частных подробностей, воспринимается при прочтении как завязка сюжета о приезде нового человека и его деятельности. Однако ничего подобного дальше не происходит. Глава о приезде Катриана завершается историко-этнографической справкой о присоединении Добруджи к Румынии. Причем в текст эта справка введена оригинальным образом — как пояснение к реакции супрефекта на знакомство с протеже доктора: «Он (су-префект) позвонил, заплатил за свое кофе и вежливо попрощался. Видимо, он был доволен»². То есть автор представляет читателю особенности добруджанской истории как объективную причину субъективных чувств персонажа.

В следующей главе впервые появляется сам автор и рассказывает о своем знакомстве с Катрианом, который на площади с балкона открывает конференцию рабочего клуба: «Это было в воскресенье. Я проходил по базарной площади, наблюдая своеобразные картины разноплеменного торга и прислушиваясь к разноязычному говору...»³ И здесь снова этнографическое описание служит фоном для единичного события — знакомства автора с героем. Оказывается, это было еще до встречи с супрефектом и поездки в «Русскую славу», и автор словно шаг за шагом отступает назад во времени, повествуя о еще более ранних событиях: происхождении Катриана, его жизненном пути, встрече с социалистами и деятельности на политически-правовом поприще. Здесь снова проявляется разрыв с очерковой традицией: очерки представляют биографию героя ради типизации, Короленко отмечает сугубо индивидуальные особенности его пути, подчас курьезные. В определенном смысле это тоже — типизация, но иного рода.

Поведав о своем знакомстве с героем, автор продолжает повествование от своего лица. Дальнейшие очерки цикла, которые также мож-

но назвать главами, рассказывают о путешествии автора вместе с Катрианом в «Русскую славу». Таким образом, впечатляющая завязка сюжета перестает быть таковой, поскольку нет сюжетного развития.

Рассказ о путешествии в «Русскую славу» можно было бы по некоторым признакам отнести к путевым очеркам, поскольку канва достаточно традиционна: автор едет и наблюдает за сменой мест, поведением спутников и встреченными по дороге людьми. Однако внимание повествователя в большей степени занимает второе, то есть — взаимодействие попутчиков, один из которых Катриан, другой — возница Лука. С появлением Луки в произведении появляется несколько новых мотивов. Один из них — история его отношений с Катрианом, которая разворачивается перед глазами автора-наблюдателя; другой — любовный треугольник между Лукой, его супругой и некой певицей со светлыми волосами, которую Катриан далее называет Марицей. Вторая история проявляется перед читателями лишь в отдельных эпизодах, завязка и развязка ее остаются за рамками повествования, тем не менее, именно она становится наиболее значимой. Отчасти на ее значимость указывает то, что во взаимоотношениях Катриана с Лукой она становится одной из важных тем.

Весьма интересно то, как эта линия проявляется в рамках заданной канвы повествования. В данном случае как раз нигде не происходит смещения времени, но по мере рассказа о путешествии автор останавливается на некоторых «узловых» моментах, добавляющих нечто новое в раскрытие существующей ситуации. Сперва он представляет нам жену Луки, которую тот по пути должен доставить доктору. «Платье на ней слишком широко и обвисает складками. Голова повязана простым платочком, из-под которого глядит худое, истомленное и истонченное страданием молодое лицо»⁴.

Следующей на пути встречается светловолосая красивая певица. Автор обращает на нее внимание, подробно описывая. «Ее белое лицо с русыми волосами выделяется, точно светясь, среди черных, как головешки, греков. Глаза у нее голубые, большие и выразительные»⁵. Следующий момент, описанный автором, — реакция женщины при виде путников: «Увидев Луку с больной женщиной на руках, она на мгновение останавливается, как будто в легком испуге. Крепкая, пышущая здоровьем фигура ее обрисовывается с какой-то особенной кричащей пластичностью, а выражение испуга сменяется насмешливой наглостью»⁶. Писатель привлекает внимание читателя к этой смене настроений как к значимому эпизоду. Тут же следует заметить, что между женой Луки и певицей заметен портретный контраст. В первой подчеркивается худоба, болезненность, хрупкость «уста-

лость и какая-то особенная печаль»⁷; в певиче — пластичность, полнота жизни, яркость, энергичность.

Затем между певичей и Лукой происходит резкая сцена. «Когда мы были близко, она подняла свое красивое лицо с мягкими округленными чертами и сказала навстречу Луке румынскую фразу:

— De ce aid us mostele ta doctorul... Du le la cimitir...

Фраза была кинута с таким невинным видом, в лице было столько красивого, приветливого расположения, что я не сразу понял ее оскорбительный смысл. Лаская Луку взглядом голубых глаз, красивая девушка спрашивала, зачем он привез к доктору «мощи», и советовала свезти их на кладбище...»⁸ Лука, не стерпев оскорбления, ударяет женщину кнутом, она плачет.

Попутно автор снова вставляет среди картин и сцен этнографический материал. На сей раз — в связи с происхождением Луки. «Лука — “хохол”. Это название довольно употребительно в Добрудже в отличие от старообрядцев, великороссов и потомков некрасовцев. Предки Луки вышли из Запорожья после «зруйнования» днепровской Сечи...»⁹ и т. д. Нельзя сказать, что вставка эта смотрится в тексте как нечто чужеродное, или натянутое, но все же отличается от повествования о поездке и тоном своим, лишенным эмоциональности, и отсутствием внутренней динамики. То есть — это скорее отступление, хотя, по сути, соответствует именно звучащей в заглавии теме.

Между тем своим чередом идет «раскрытие интриги» взаимоотношений Луки и певичы. В одной из бесед Катриана с Лукой во время вечернего привала снова заходит разговор о ней. Но еще ничего конкретного не проясняется. «Речь идет о певиче, которую Лука хлестнул кнутом <...> Закипает какой-то спор, но, когда я подхожу к столу, Лука смущенно умолкает»¹⁰. При всей неопределенности очевидна эмоциональная вовлеченность персонажей в ситуацию.

Окончательно положение дел проясняется во время сцены ссоры между Катрианом и Лукой — сцены наибольшего накала и динамики во всем произведении. При этом начинается спор совсем с другого: Лука уговаривает Катриана крестить ребенка, рожденного в «гражданском браке» с женщиной еврейского происхождения, причем крестить «в любой вере», хоть «турчином». Катриан твердо стоит на атеистических позициях, чем выводит Луку из терпения: Лука в запале цинично отзывается о сожительстве Катриана с его подругой. И вот тут-то Катриан в ответ сам обвиняет Луку:

«— Имеет одна жена у селе и одна любовница в городе... Скажи: неправда я говорю?»

Здесь же впервые становится известно имя светловолосой женщины:

«— Ха-ха! Нервно захохотал Катриан. — Он, господин Володя, сегодня ударял кнутом эта девушка. За чего ты ударял Марица?.. За того, что она тебя бросала, пошла к грекам».

После бурной вспышки эмоций звучит горестное признание Луки:

«— Это, господин Владимир, все... правда. Только ты, Катриан <...> не знаешь мою душу... Ни один человек не может знать чужую душу...»¹¹

Очевиден момент откровения в этой сцене. Ей действительно важно уделить внимание с нескольких точек зрения. Во-первых, как уже было сказано, это самая эмоциональная и напряженная сцена в произведении. Во-вторых, кульминации в ней достигают несколько линий: помимо «раскрытия тайны» Луки это еще и линия его взаимоотношений с Катрианом. Развитие их происходит на глазах автора и через его восприятие полно и последовательно разворачивается перед читателем. Вначале оба персонажа симпатизируют друг другу, Катриан с обыкновенной для него эмоциональностью агитирует Луку, чтобы тот вступил в его клуб, учит, как наказать местные власти за учиненное над семьей жестокое беззаконие, всячески сочувствует его бедственному положению. Лука рад новому знакомому и вниманию с его стороны, но именно попытка наибольшего сближения приводит к ссоре.

Эту ссору можно было бы отнести к области социальных конфликтов. В самом деле, ведь при попытке максимального сближения здесь столкнулись два взаимоисключающих взгляда на брак и религиозные традиции. Позиция Катриана выражает определенные тенденции характерные для среды просвещенно-демократической. Несгибаемые убеждения Луки на сей счет можно с некоторой натяжкой отнести к этнографической сфере — как особенности местных представлений и нравов и одновременно — свидетельство жесткой априорной приверженности им. Но подобная логика лежит вне рамок художественного произведения, которое дает представление лишь об индивидуальной стороне столкновения взглядов. Накал страстей выражен в реакции двух личностей, о чем свидетельствует и последний «аргумент» Катриана, и печальное признание Луки.

Индивидуальная сторона заметно преобладает и в раскрытии характера самого Катриана, и в авторской рефлексии. Безусловно, Катриан — человек новой формации, однако биография его и психологический портрет поданы в гораздо большей степени как единичные, нежели как типические. Это проявляется и в авторском «домысливании», когда, например, он рисует героя, погруженного в размышления: «Катриан много курит. Огонек его сигареты вспыхивает красной искрой. Тогда я вижу его бледное лицо, с глазами, поднятыми к небу. Оно неопределенно задумчиво, почти мечтательно... В этих поездках он пере-

живает самый поэтический период своей жизни...»¹² Автор пытается представить, о чем думает и что переживает его попутчик, вновь обращая читателя к личным чувствам и личной судьбе.

Приезд в «Русскую славу» и первая встреча с местными жителями выглядит снова как курьезная ситуация, анекдот: жители «Русской славы» всячески подтрунивают над незнакомцем, выражая недоверие к его способностям, пока он не показывает им некий документ, содержание которого оказывается не столь важно. Но это именно та «бумажка», без которой Катриан был в их глазах «букашкой», а, предъявив, стал, как по волшебству, человеком «облеченным властью». Этим анекдотом, собственно, и заканчивается путешествие. Начав историю с бессмысленной толчеи у крыльца доктора, автор доводит ее лишь до начала деятельности новоприбывшего знатока законов: Катриан уговаривает «липован» начать писать петиции. Насколько была успешной эта деятельность, так и останется неизвестно.

Таким образом, подробно описанное появление героя не предвещает никакого развития действия. Показана предшествующая история его жизни, раскрыт психологический портрет, в том числе и через взаимоотношения с Лукой. Вряд ли это можно назвать сюжетом новеллы, повести, рассказа.

Что же касается названия произведения, то «наши на Дунае» показаны весьма своеобразно: в начальной и финальной сценах и отдельных историко-этнографических фрагментах. Можно было бы отнести к «нашим на Дунае» Луку, но в тексте опять прослеживаются индивидуальные черты его судьбы и личности — как и у Катриана. Подтверждением тому может служить последний абзац текста: «Когда, года через два, я опять приехал в Добруджу, Катриан все еще продолжал стучаться у дверей деревенского правосознания и читал изредка свои конференции для ремесленников города Тульчи.

Луки не было на свете. Погиб он бессмысленно, глупо, стихийно из-за той самой девушки, которую ударил кнутом.

Но это уже другая история, о которой когда-нибудь после»¹³.

Отметив все эти особенности, приходится сделать вывод, что произведение Короленко «Наши на Дунае» нельзя отнести ни к этнографическим, ни к путевым заметкам, несмотря на отдельные черты и фрагменты, свойственные тому или иному роду. Естественно, само наличие тех или иных элементов не может служить основанием видовой классификации произведения литературы. Но можно ли считать таким основанием частотность и объем элементов? И если «Наши на Дунае» — не этнографические и не путевые очерки, то какие?

Вообще, сам жанр очерка сложно описать какой-либо бесспорной формулировкой. Проблема дефиниции очерка во многом обусловле-

на сложностью, практически невозможностью найти инвариант очерка как такового. Некоторые исследователи (В. Канторович, М. Черепанов и др.) утверждают, что все попытки определить четкие жанровые характеристики очерка заранее обречены на провал по причине максимальной открытости и подвижности жанра. Такая точка зрения во многом оправданна, ибо учитывает динамику жанра, однако в данном случае приходится решать сложную проблему авторской дефиниции, что порождает порочный круг. В. Богданов в статье «Теория в долгу» выделил такие жанровые критерии очерковой прозы, как описательность и преобладание авторской роли в композиции над динамически-сюжетной. Также он применил к характеристике очерка ключевой термин «состояние», т.е. положение, сложившееся на момент описания и ставшее предметом этого описания в очерке.

С этой точки зрения к «состоянию» в очерковом цикле Короленко можно отнести как раз лишь то, что относится к этнографии, описанию жизни «наших» и не только «наших» на Дунае. В связи с этим возникает несколько вопросов. Очерки ли это вообще? Какой критерий выбрать для жанровой классификации данного произведения? Каковы особенности взаимодействия условно «очерковых» элементов в этом тексте с элементами иного характера?

Стоит прояснить также значение реальности для очерков вообще и данного произведения в частности. С одной стороны, соответствие действительности — не повод отнести произведение к жанру очерка. Однако подобный критерий достаточно важен для литературоведения, особенно в том случае, если сам автор, так или иначе, указывает на подобное соответствие.

Нельзя судить, насколько соответствует реальности все описанное автором. Можно проверить лишь некоторые аспекты, например те, что отразились в дневниках или иных документах. Но мы не можем судить о точности воспроизведения портретов, сцен, пейзажей, посему должны исходить из априорного признания правдивости автора.

Впрочем, в отношении некоторых произведений Короленко была проделана работа по восстановлению достоверных сведений и соотношению этой достоверности с тем, что воспроизводится в окончательной редакции текста. Вопрос в том, что это дает относительно изучения поэтики самого произведения. Для примера можно взять монографию Ю. Гушина «Реальность и вымысел в произведениях Короленко». Автор монографии добросовестно изучил черновики, дневники и иные документы, проясняющие творческую историю цикла «В голодный год», что само по себе важно и интересно. Однако, в связи с проблемой изучения поэтики, как то заявлено самим ученым,

были получены следующие выводы: «Восстановление реально-бытовой основы, выявление прототипов героев <...> позволяет утверждать, что книга состоит из документально-художественно-публицистических очерков»¹⁴. Придется оставить на совести исследователя столь громоздкий термин. Стоит понять, что же под ним подразумевается. Далее следует определение понятия: «... очерки по содержанию сложны, многослойны, состоят из пластов доминирующих фактов и публицистических размышлений, а также «пропитаны» элементами додумывания и воображения»¹⁵. Кто бы мог усомниться?

Подобная характеристика может быть успешно применена к большому количеству произведений и не только принадлежащих перу Короленко. Но вряд ли она может служить дефиницией для какого-либо нового особого жанра, поскольку речь в этой характеристике идет о наборе элементов, но никак не об особенностях взаимодействия их ни в данном произведении, ни в ряде подобных ему.

История создания произведения может быть доступна исследователю, может и не быть. Может быть реконструирована с большей или меньшей точностью. Но стоит все же иметь в виду некий универсальный принцип. Автор наблюдает целостную реальность, но, описывая ее, выделяет лишь отдельные фрагменты и располагает эти фрагменты определенным образом. Даже, если целью автора является максимальная правдивость, текст произведения — не копия действительности, а фиксированное множество языковых средств сообщения о ней. В таком случае автор совершает выбор, каким словом, какой фразой и в каком порядке донести свое представление о реальности. Он выбирает также фрагмент реальности и объем текста, уделяемый именно этому фрагменту.

Вопрос организации текста особенно интересен применительно к очерковому жанру именно потому, что автор очерка представляется зависимым от материала действительности. Может ли это означать, что очеркист — не художник, поскольку лишен возможности вымысла, или существенно широких его параметров? Означает ли отсутствие или ограничение вымысла некое умаление творческого начала? И в чем художественность очерка, если о таковой можно говорить?

Существует понятие «художественного мира» или «мира автора» и т.п. Трудно спорить с тем, что способность писателя создать представление о некоем внутренне целостном мире свидетельствует о творческом начале. Но в любом случае это не творчество, создающее другую реальность в буквальном смысле, как и не создание *принципально* иных слов, языка, грамматики. Литературовед всегда ясно осознает, что любой самый парадоксальный или фантазмагоричный мир есть представление, создаваемое существующими коммуника-

тивными средствами. Целостность «мира» вымышленного или спланированного с натуры возникает благодаря восприятию текста, восприятие же возникает благодаря художественным средствам.

Говоря об этом, казалось бы, само собой разумеющемся принципе, стоит вернуться к исследованию Гуцина. В концепции, излагаемой автором монографии, этому принципу как раз места не находится. Предваряя исследование творческой истории произведения, он говорит о важности интерпретации для литературоведения, что возражений не вызывает. Возражения возникают относительно заявленных функций интерпретации, которые представлены как некая «вещь в себе»: «... сложность интерпретации заключается в том, что произведения *необходимо* (курсив мой — Д.З.) перевести с художественного, образного языка на простой, логический, научный»¹⁶. Возникает вопрос: а зачем *необходим* подобный «перевод», который, в сущности, уничтожает саму специфику художественности и оставляет учебного без предмета изучения¹⁷.

Дает ли нам писатель представление о вымышленном или реальном мире, он выбирает средства создания этого представления. И если исходить из этих позиций, категория выбора имеет прямое применение к вопросу художественности и к сути творческого процесса. Подобная мысль проскальзывает в труде Л.С. Выготского «Психология искусства»: «...самая диспозиция, то есть выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт»¹⁸. В таком случае для определения творчества не существенно, рассказывает автор о вымышленных событиях, или о происходивших на самом деле. Однако есть некоторая разница в сути выбора.

Разницу эту можно показать на материале цикла «Наши на Дунае», поскольку там есть и вымысел, и непосредственные наблюдения. Картины и сцены в первых двух очерках смело можно отнести к вымышленным. Беседа доктора с липованами происходила до приезда автора вместе с Катрианом в «Русскую славу». Встреча Катриана и супрефекта также происходила, насколько это видно из самого произведения, вне поля зрения писателя.

Тем не менее, как уже говорилось выше, происходившее дано в подробностях, но в тех подробностях, которые писатель наблюдать не мог, а значит — выбирал из знаний своих о том, как это «могло быть» про принципу наибольшей близости к достоверному. Выбирал и способ описания вымышленных сцен, картин, действий. Но в данном случае, естественно, нельзя считать достоверность единственным определяющим фактором. Поскольку речь идет о создании литературного произведения, сущность которого определяется простройкой взаимосвязи между элементами. Выше уже шла речь об

особенностях полилога в первом очерке. В произведении он играет определенную роль независимо от того, был ли действительно слышан автором, или создан им на основе знаний о характере подобных разговоров. Но фактор вымышленности проливает некоторый свет на вопрос о поэтике сцены. Следуя принципу достоверности, автор мог бы сконструировать сцену меньшей продолжительности, не столь перегруженную диалектными и разговорными фразами, затрудняющими понимание вопроса и создающими ощущение хаоса.

Повествуя о путешествии с Катрианом и Лукой, писатель выбирает впечатления из целостной картины виденного. И выбор этот таков, что какие-то элементы в тексте представляются более, а какие-то — менее значимыми. Безусловно, уже сам выбор впечатления указывает на его значимость, но важна и внутренняя связь элементов. С этой точки зрения сцены, в которых вырисовываются взаимоотношения Луки с Марицей, представляют информационную ценность, поскольку складываются в целостность. Эта целостность — ситуация, а не история, так как развитие отношений не обозначено. Другая целостность — психологический портрет Катриана, включающий его эмоциональные реакции, представления, убеждения.

Однако нельзя упускать из виду, что целостность эта обеспечивается особенностями восприятия текста, поскольку сам автор представляет лишь некоторые обрывки целого¹⁹. Достраивать детали до целого — достаточно универсальное свойство сознания, рассматривать здесь психологический механизм этого процесса не позволяет формат литературоведческой статьи. Стоит лишь указать на некоторые, применимые в данном случае теоретические выкладки специалистов по психологии познания, таких, как, например, Курт Левин, описавший феномен «динамического единства», сущности, которая именно в сознании воспринимается как целое и одновременно — значимое²⁰. О простройке внутренних связей внутри текста говорил Р.Л. Солсо, обосновывая подобный механизм способностью сознания к абстрагированию²¹. Именно в этом случае вполне уместно говорить об интерпретации, поскольку абстрагирование здесь обуславливает возможность пересказа усвоенной информации. Но это не «перевод» с художественного языка на «более простой», а указание на то, что читатель находит в тексте аналогичные реальным истории, ситуации, личностные свойства.

Одновременно с этим последовательность восприятия является процессом динамическим, и если в этом процессе происходит некое «узнавание» положения дел как целого, то какова же функция элементов, прерывающих «узнавания»? Такими элементами в произведении Короленко являются как раз путевые зарисовки и историко-этнографические справки. Говоря о периоде, в который было написано произ-

ведение, исследователь поэтики прозы Короленко В.Е. Татаринов отмечает «...символические антонимичные лирические мотивы в пейзаже, существенно расширяющие его смысловые возможности...»²²

О символизме и антонимичности применительно к данному произведению говорить трудно, это также вопрос интерпретации, но лиризм в описаниях природы действительно влияет на общий смысл, усиливая субъективно-эмоциональный компонент. Пейзажные зарисовки здесь служат фоном для происходящих сцен и как бы подтверждают важность экспрессивной стороны происходящего. Здесь же стоит упомянуть и о некоторых функциях предметного плана вообще (не только применительно к пейзажным зарисовкам), поскольку предметная сфера не может игнорироваться в связи с проблемой жанровой специфики.

Интересно, например, мнение о предметной сфере в очерке, высказанное М.А. Березняк, по мнению которой назначение этой сферы: «... пробуждение у читателя активного конкретно-чувственного представления об описываемом — образа, необходимым атрибутом которого является предметность»²³. Здесь речь идет именно о психологическом процессе восприятия и образ представлен как феномен сознания, но не элемент текста. Однако подобное определение применимо не только для анализа свойств очерка, но затрагивает проблему изобразительности как таковую и тем самым лишь подтверждает универсальность эстетических принципов. Пытаясь найти некоторую особенность функции предметности именно для очеркового жанра, исследователь далее говорит о «создании эффекта достоверности», однако создание подобного эффекта свойственно не только очерку, но выходит и за пределы реалистического искусства. Есть существенная разница между эффектом, то есть опять же результатом определенных психологических процессов восприятия произведения и априорным признанием достоверности изображаемых фактов.

Скорее всего, в данном случае следует говорить не столько о «создании эффекта», сколько о соответствии достоверности описания жанровой установке на подлинность изображаемого. Наряду с этим исследователь видит иной план в предметной образности: «...в художественной прозе подробности-факты преобразуются в образы, обогащенные дополнительным смыслом, вызывающие сложные ассоциации»²⁴. В этом, по мнению ученого, состоит разница между документальной и художественной очеркистикой. Однако стоит несколько скорректировать подобную концепцию, ведь прежде говорилось о «пробуждении у читателя конкретно-чувственного представления», так что даже вне дополнительной смысловой нагрузки конкретная образность уже выходит за границы документальной функции.

Примером обозначенной нагрузки ассоциативного плана в произведении Короленко может служить контрастная пара *жена Луки — светловолосая певица*. Портрет первой (что также входит в область предметных описаний) вызывает представление об увядании, безнадежной хрупкости; второй — о яркой, бьющей через край жизни. Это тем важнее, что писатель не подверстывает вымышленный портрет к логике сюжета, но в реальных чертах виденных им людей и в арсенале языковых средств находит те, благодаря которым образы приобретают метафорический смысл. Но это не означает, что без подобной смысловой нагрузки изображаемые факты относились бы лишь к документальной области.

Достаточно приведенных уже цитат, чтобы убедиться в наличии выразительных средств, благодаря которым создаются пространственно-временные представления, эмоциональные и динамические впечатления.

Историко-этнографические справки из этого контекста как раз выпадают отчасти в силу тенденции к объективности. Они не воспринимаются как сугубо чужеродный элемент, поскольку вводятся искусно, плавно, к месту. Но при этом сами по себе складываются не в целостное представление, а в сумму знаний, и, стало быть, уступают в иерархии значимости тем «динамическим единствам», которые проявлены в диалогах, сценах и портретных зарисовках.

Исследуя специфику путевого очерка, Н.М. Маслова обозначает следующую характеристику «путешествий»: «...автор через отбор фактов, их систематизацию идет к созданию целостной картины, очень мозаичной в своей основе, сложенной из отдельных кусочков-фактов»²⁵. У Короленко же мы видим две «мозаики» различного плана. Одна — именно фактографическая, другая — сложенная не из фактов, а из наблюдений, которые достраиваются до фактов, но уже иного порядка. Заметим, кстати, что исследователь придает большое значение фактору отбора. Вот, что сказано дальше: «Путешествие, таким образом, выступает как обзор увиденных автором фактов, как результат их отбора, а из этих путевых наблюдений вырастает вывод, представляющий общественную значимость»²⁶. В произведении «Наши на Дунае» как раз очень трудно найти «общественно значимый вывод», общий для всего произведения. Очевиден лишь эмоциональный итог, довольно грустный, поскольку в финальных абзацах речь идет о бесплодности усилий Катриана и нелепой гибели Луки.

Но это касается личных судеб. Можно ли говорить о каком-либо выводе (пусть и не общественно значимом) относительно жизни «наших на Дунае». Исходя из сцен в начале и конце произведения, можно сделать лишь такой вывод, что жизнь их полна толчеи и непони-

мания. Однако здесь уже нет речи о целостной картине этнографического характера.

Таковы особенности произведения «Наши на Дунае», которое представляет немалую трудность в плане жанровой атрибуции. В разных источниках даются разные определения: рассказ, очерк, очерк-рассказ. Появление последнего термина обусловлено проблемами дифференциации прозаических произведений, с которыми часто сталкиваются специалисты по творчеству Короленко. Однако создание новых терминов скорее создает видимость внешней упорядоченности, в то время как область интерполяции жанров рассказа и очерка чересчур широка, а варианты интерполяции весьма многообразны. Это происходит отчасти благодаря неканоничности обоих жанров, значительной доле интуитивности в определении их.

Многое зависит от того основания, по которому происходит атрибуция. Татаринов В.Е., вводя новый термин, не столько дает определение его, сколько подмечает некоторые черты, свойственные тому периоду творчества Короленко, который отмечен освоением очерка-рассказа. То есть на логическом уровне очевиден круг в дефиниции. Что же касается отмеченных черт, то применительно к произведению «Наши на Дунае» вряд ли можно подтвердить универсальность их проявления. Исследователь определяет одно из таких черт следующим образом: «Появление героя «из народа», переживающего нравственный кризис и обращающегося с историей своих злоключений к автору-рассказчику, чья структурная роль заметно ослаблена...»²⁷ Конечно, к «героям из народа» можно отнести Луку с его невольной исповедью, отчасти Катриана, бывшего рабочего, хоть и не без натяжки. Однако подобные герои встречаются еще в очерках «натуральной школы» («Водовоз» Башуцкого), не говоря уж о многих современниках Короленко.

Что касается ослабления структурной роли автора-рассказчика, то в произведении «Наши на Дунае» ее вряд ли можно считать ослабленной. Там есть отсутствие фигуры автора в первых двух частях. Но в связи с предыдущим разговором о выборе и компоновке наблюдений правомернее говорить как раз о важной структурной роли именно рассказчика, в чем вполне можно согласиться с Масловой²⁸. Таким образом, введение нового термина вряд ли можно считать решением проблемы жанровой дефиниции, тем более, когда речь идет о творчестве одного автора, в то время как размывание границ свойственно всей эпохе и по-разному проявляется у большого количества писателей.

В то же время, если опираться на категорию «состояния», примененную В. Богдановым, то «Наших на Дунае» правомерно отнести к

очеркам, поскольку динамика повествования здесь проявляется именно в раскрытии «состояния»: сложившейся и неразрешенной ситуации, системы ценностей героев, характера их и т. д. Скорее всего, перед нами — характерный для эпохи Рубежа Веков очерк, в котором акцент с социальной (обобщенной) проблематики смещается на психологическую (частную), быть может, не столько по воле автора, сколько в русле общих устремлений, тяготения к субъективизму в противовес очерковой объективности второй половины XIX в. Скорее всего, первоначальной целью писателя действительно были этнографические изыскания, однако «человеческий материал» завладел его вниманием в большей степени, оттеснив фактографию в область документальных экскурсов.

Впрочем, подобные выводы стоит считать гипотетическими, задача исследования была несколько иная.

Основной целью было показать многообразные возможности анализа свойств произведения, вне рамок определенной школы, но с применением различных методов и областей знания, имеющих непосредственное отношение к самим понятиям, выбираемым исследователями. Это указание отчасти на возможность соприкосновения и переклички методологий, отчасти — на многомерность самой природы художественного, которая может быть рассмотрена с разных точек зрения, далеко не всегда противоречащих, но зачастую дополняющих друг друга. Таким образом, при анализе произведения Короленко был проведен опыт метаметодологического исследования, важный в двух аспектах. С одной стороны, подобный подход актуален из-за синхронической и диахронической «ветвистости» научных подходов к тексту и эстетике как таковой. С другой стороны, в произведении «Наши на Дунае» проявились тенденции смещения устоявшихся формальных границ жанра, что неизбежно порождает не только проблему дефиниции, но и вопрос о сути самих этих смещений.

Одновременно с этим текст художественного произведения представляет собой самодостаточное единство, которое есть и точка пересечения различных «векторов» и «полей», и динамический объем, включающий взаимодействующие друг с другом элементы. Литературоведу, оперирующему (или стремящемуся оперировать) точными понятиями и отработанными схемами, никогда не стоит забывать, что писатель в творческом процессе вряд ли учитывает подобные схемы. Тем важнее изучение именно тех моментов, которые создают исследователю проблемы в определении родовидовых признаков художественного текста, не ограничиваясь констатацией факта, например, «размытия границ». Для этого бывает подчас необходимо выйти за рамки строго литературоведческой сферы, учитывая объек-

тивность процессов создания и восприятия произведения.

В значительной мере такие объективные процессы могут быть описаны психологической наукой. Но здесь исследователь должен строго ограничивать область своего анализа, не претендуя на категоричные суждения о психологическом портрете автора и не пытаясь заменить изучение свойств конкретного произведения вольной интерпретацией. Поэтому в данном случае для аргументации выбрано было лишь упоминание о достаточно универсальных и объективных свойствах сознания, которые в то же время неизбежно, так или иначе, влияют на творчество и на прочтение текста.

Помимо этого в метаметодологическом исследовании были представлены позиции и мнения авторов, принадлежавших не только к разным школам и направлениям, но и затрагивающим, на первый взгляд, разные сферы изучения. Но, коль скоро одни суждения более узкого характера с необходимостью вытекают из более широкого принципа, представляется интересным сопоставить или противопоставить эти принципы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В.Г. Короленко Собрание сочинений в 10 тт., М., 1953–56гг. С.229.

² Там же. С. 230.

³ Там же. С. 232.

⁴ Там же. С. 240.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 241.

⁷ Там же. С. 240.

⁸ Там же. С. 246.

⁹ Там же. С. 241.

¹⁰ Там же. С. 250.

¹¹ Там же. С. 246.

¹² Там же. С. 266.

¹³ Там же. С. 276.

¹⁴ Гушин Ю. Реальность и вымысел в произведениях Короленко. Глазов, 1996. С. 168.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 117.

¹⁷ См. об этом, напр.: Кроче Б. Эстетика // Антология сочинений по философии. С. 408–409.

¹⁸ Выготский Л.С. Психология искусства М., 2001. С. 196.

¹⁹ См. об этом, напр.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 72–91.

²⁰ Левин К. Динамическая психология. М., 2001. С. 115.

²¹ Солс Р.Л. Когнитивная психология. М., 2002. С. 363–367, 369, 372.

²² Татаринов В.Е. Поэтики рассказов и очерков В.Г. Короленко. Харьков, 1991.

²³ Березняк М.А. Художественная деталь и ее функции в жанре путевых заметок // Проблемы литературных жанров. Материалы четвертой научной межвузовской конференции. Томск, 1983. С.35.

²⁴ Там же.

²⁵ Маслова Н.В. Путевой очерк: проблема жанра. М., 1980. С. 13.

²⁶ Там же.

²⁷ Татаринов В.Е. Поэтики рассказов и очерков В.Г. Короленко. Харьков, 1991. С. 6.

²⁸ Маслова Н.М. Путевой очерк: проблема жанра. М., 1980. С. 25.

В.Е. Хализев
(Москва)

ЖАНРОВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ ФОРМАЛИСТОВ И М.М. БАХТИНА

*«Наше сознание живет в сфере
сближений и параллелей»*

А.Н. Веселовский¹

В жанровых предпочтениях лидеров формальной школы и М.М. Бахтина немало общего. Выделим три момента, которые между собой неразрывно связаны.

Это, во-первых, беспрецедентно активный, напряженный интерес к пародии, понимаемой как важнейший компонент литературного процесса. Об этом свидетельствуют работа В.Б. Шкловского о пародийности стерновского «Тристрама Шенди» как романа, сыгравшего важную роль в истории литературы нового времени, а также теоретические статьи Ю.Н. Тынянова о пародии. И (как параллель всему этому) — тщательно обоснованные суждения Бахтина о пародийных началах в романе как таковом, о широком бытовании в литературах античности и средневековья «пародийно-трагедийного слова», которое, по мнению ученого, предварило роман более поздних эпох².

Во-вторых, и формалисты, и Бахтин выступали как поборники веселости, смеха, иронии, не знающих границ. Серьезность у них находилась под подозрением. Во всем этом убеждают и книга Бахтина о Рабле, где рассмотрена «веселая относительность» карнавального мироощущения, и работы формалистов. Вот несколько фраз Тынянова: «Литературная культура весела и легка, она являет собой умение делать вещи нужные и веселые»; современной литературе и критике следует подумать о «веселых (и новых) жанрах»; роману нужен «веселый» герой³. Шкловский утверждал даже, что «на дне искусства лежит веселость»⁴; говорил о литературно-критических штудиях как «веселом деле разрушения»⁵; заявлял, что «в верованиях поэта много иронии, они — игровые. Границы серьезного и юмористического сглажены»⁶. Вслед за Ницше он переносил раскованную веселость и в свои научные труды, отмеченные эссеизмом. «Я танцую наукой», — бравировал он своей неакадемичностью⁷.

И, наконец, в-третьих (на этой стороне дела мы остановимся подробнее), и формалисты, и Бахтин весьма высоко ценили авантюрное начало, являемое как в жизни, так и в литературе, прежде всего в романе.

При этом они расходились с привычным использованием этой лексической единицы как знака неодобрения определенного рода человеческих действий.

В современном толковом словаре даются такие характеристики авантюры и авантюризма: «Беспринципное, рискованное, сомнительное по честности дело», «поستупки ради достижения случайного успеха, выгоды»⁸.

Однако в аванюре (авантюренности, авантюризме) наличествует и иная, позитивная сторона, игнорируемая в подобного рода дефинициях. Сошлемся на литературные факты. Вот фраза из героя-повествователя романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»: неоспоримо ценен «живой, непосредственный, вечно юный поступок, блистающий неповторимой, несравненной новизной»⁹. (Заметим, однако, что герой романа, являющего собой беспрецедентно объемную и глубокую характеристику психологии авантюриста, восхищается здесь своим весьма низменным поступком, совершенным в детстве: это кража дорогих конфет.) К месту вспомнить и строки из есенинского «Черного человека»: «Был человек тот авантюрист, / Но самой высокой / И лучшей марки». В последней фразе глубоко значим союз «но»: авантюризм ценностно двойствен. В нем (наряду с негативным компонентом, который едва ли не доминирует) заложен и некий положительный потенциал: авантюры, хотя их субъекты и не являются образцами добродетели, бывают сопряжены с безоглядной смелостью и несут в себе чару молодости с ее неизменной энергией. Они часто составляют «достояние» людей ярких и даже выдающихся, порой способных и к самоотверженному служению, что запечатлено рыцарскими романами. Говоря проще, авантюризм авантюризму рознь. Ему, к примеру, сопричастны и омерзительный Комаровский («Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака), и вызывающий расположение, а то и восхищение Дон Жуан, каким он предстает в подаче Байрона и Пушкина.

У литературоведов же, которым посвящена данная статья, в отношении авантюризма про безусловно доминирует над contra. Последнее вообще отсутствует. Так, Ю.Н. Тынянов в статье «Сокращение штатов» (1924) сожалел: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов». Этот герой «ранней формации» характеризовался ученым как «уживчивый», «нетребовательный и сильный»¹⁰, т. е. не обремененный внеличными заботами, сво-

бодный не только от стереотипов окружающей среды, но и от власти нравственных импульсов. В ту же пору о пристальном интересе своих современников к авантюрному роману писал В.Б. Шкловский¹¹. И далеко не случайным было его обращение к русским авантурным повестям прошлых столетий¹². К месту напомнить, что и сама жизнь лидера формальной школы во второй половине 1910-х годов (да и позже!) являлась своего рода цепью авантур¹³.

Предметом проблемного, теоретического рассмотрения у формалистов авантюренность не стала (в отличие от пародии). Оно и понятно — подобные опыты неминуемо вывели бы литературоведческую мысль в сферу «внелитературную», чего Шкловский и Тынянов, будучи «спецификаторами», избегали.

Совсем иное дело — штудии М.М. Бахтина, напрямую ориентированные на обсуждение не только собственно литературных фактов, но также культурно-исторических явлений и антропологических феноменов. Ученый-философ настойчиво говорил, как бы дополняя формалистов, об авантурном начале как непреходящей ценности и при этом обходил молчанием его негативные аспекты.

В раннем бахтинском трактате «К философии поступка» понятие авантюры еще отсутствует. Здесь ему места нет и быть не могло. Рассмотренный молодым философом свободно-ответственный поступок, являясь «событием бытия», совершается человеком, которому присущи «участное мышление» и сознание своего «не-алиби» в бытии. Такой поступок, естественно, не имеет решительно ничего общего с авантюрностью.

Но уже в следующей работе Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности»), тоже относящейся к первой половине 1920-х годов, картина меняется¹⁴ и, на наш взгляд, довольно-таки резко: ответственный поступок отступает, а авантюра обретает полноту прав, что, мы полагаем, составляет как бы первый акт духовной драмы философа-ученого¹⁵.

Бахтин проявлял пристальный интерес к авантурному началу на протяжении всей своей деятельности. Мы имеем в виду «Слово в романе», «Формы времени и хронотопа в романе», главное же — книгу о Достоевском, в особенности ее второй вариант, опубликованный в 1963 г. Представление ученого об аванюре к рубежу 1950–1960-х годов во многом обогатилось, но по своей сути осталось прежним.

Бахтин оперировал не только привычными лексическими единицами «авантурный сюжет», или «герой», или «роман», но также впервые им введенной культурологической, даже, можно сказать, антропологической категорией «авантурная ценность». Основу авантурных сюжетов, по словам ученого, «глубоко человеческих», состав-

ляет «телесный и телесно-душевный человек» (2, 76). Перед авантюрным героем стоят задачи, «продиктованные вечной человеческой природой — самосохранением, жадой победы и торжества, жадой обладания, чувственной любовью» (2, 76). Именно эта непреходяще значимая грань существования людей является, по Бахтину, фундаментом авантюрной ценности, которая «почти совершенно чиста от объективных смысловых значимостей — это игра чистой жизнью... освобожденная от всякой ответственности» (1, 222). И еще: сильная личность «всегда авантюрна» (2, 359). Данная цепь суждений, заметим, вполне согласуется со словами Тынянова о веселом, сильном и «нетребовательном» герое авантюрных романов, которому подобает пребывать на авансцене литературы.

Вместе с тем Бахтин (уже в «Авторе и герое...») выводит авантюрное начало за рамки «телесно-душевного», внесмыслового и вненравственного существования. Он говорит о надэпохальной авантюрно-героической ценности, в основе которой (наряду с потребностью «изживать фабулизм жизни») лежит «воля быть героем» и «иметь значение в мире других» (1, 219).

Позже («Слово в романе») об аванюре в чистом виде, которая ограничивается жадой торжества и обладания, Бахтин отзывается критически. Утверждается, что она сама по себе («голая авантюра») «никогда не может быть организующей роман силой», что во всякой аванюре наличествуют «следы какой-нибудь... идеи»¹⁶.

Эта мысль получает развитие и обоснование во второй редакции книги о Достоевском, где показано, что в романах этого писателя «авантюрный сюжет <...> сочетается с глубокой и острой проблемностью; более того, он всецело поставлен на службу идеи» (6, 119). Тем самым Бахтин сопрягает авантюрное начало с собственно духовной жизнью человека. Речь ведется о традиции, восходящей, по его мнению, к мениппее как жанру «последних вопросов», содержание которого составили «приключения идеи или правды в мире». Здесь (в числе многого другого), утверждает ученый, присутствует «необузданная авантюрная фантастика», которая является экспериментирующей» и связана с нескончаемым пребыванием человека на пороге неразрешимых вопросов. И — итоговая формула: в мениппейном мире фантастика очень часто «приобретает авантюрно-приключенческий характер» (6, 129–131). Авантюрность, как видно, теперь мыслится Бахтиным как властно вторгающаяся в сферу умственной и духовной жизни человека, в область философского мышления¹⁷. При этом она соотносится с трагическими коллизиями, тогда как у Тынянова и Шкловского, напомним, авантюра по своей сути наивно и беззаботно радостна.

II.

Пойдем дальше. Что у Тынянова, Шкловского и Бахтина составляло логический и ценностный противовес авантюрному началу? Что в литературном творчестве не вошло в мир их жанровых предпочтений и с ним несовместимо? Каковы, иначе говоря, жанровые «антипредпочтения» этих ученых?

Возьмемся к тыняновскому «Сокращению штатов». Дурным антиподом веселого и уживчивого героя авантурных романов здесь оказывается «русский герой» как центральное лицо социально-психологического романа XIX в.: человек серьезный, требовательный к жизни, исполненный забот и печальный. Его литературная история, утверждает Тынянов, «достойна внимания Зоценко»¹⁸.

На серьезность традиционного героя Бахтин не покушался. Но классический русский роман, где, по словам ученого, осваивалось «обжитое, устроенное и прочное... пространство» (6, 191), вызывает у него (как и у формалистов) отчужденно-критическое отношение. «Жанровая атмосфера» (одно из афористически метких выражений Бахтина) бытовых и психологических романов Л. Толстого, Тургенева, Гончарова, отмечается несколько иронически, была «усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейной» (6, 191). Эти писатели, утверждает Бахтин, связывают «героя с героем» будто бы лишь как членов семьи, или как помещика с крестьянином, или как благополучного мещанина с деклассированным бродягой, тогда как у Достоевского (ученый считает, что только у него одного) герой с героем связаны как человек с человеком. Иначе говоря, Бахтин подверг сомнению личностное начало в художественных мирах Толстого, Тургенева, Гончарова.

Решительное недоверие Бахтина к социально-психологическому роману, который нивелирует и игнорирует авантурное начало, имеет прочные основания в его мировоззрении и, в частности, в той теоретико-литературной концепции, которая была заявлена в трактате «Автор и герой...». Уже здесь ученый отдает предпочтение авантурно-героическому типу сознания и поведения перед ориентацией людей на «социально-бытовые ценности», прежде всего семейные. Человеку в лучших его проявлениях, полагает он, подобает «иметь значение в мире», ему недостаточно лишь «быть с миром, наблюдать... и переживать его» (1, 223–224).

Подобным же образом, «в пользу» авантурно-героической активности, сопоставил Бахтин характеры классический и романтический. Приведем несколько цитат. В романтическом герое воплощается «ценность идеи». Он «ценностно инициативен» и «ответственно начинает смысловой ряд своей жизни». И этот герой не связан с семей-

но-родовым началом и преданием, а потому — «скиталец, странник, искатель» (1, 239–240).

Совсем другое дело — характер классический. Здесь доминирует ценность не идеи, а судьбы, «ценность рода» (1, 238). Человек, принадлежащий этому типу, полагает Бахтин, не является «ответственным инициатором» собственной жизни, ибо «связан неразрывным отношением сыновства» к роду в узком смысле, а также к роду-народу и человеческому роду» (1, 238). Он не свободен («я сам не свой») и, что еще хуже, от такого человека, считает ученый, «не требуется инициативы нравственной» (1, 239). И этот классический характер, утверждает Бахтин, разлагается в характерах сентиментальном и реалистическом (1, 240). В ценностном снижении характера классического, не причастного авантюрно-героической активности, нам видится некоторая односторонность ученого. В его аксиологическом мире, к сожалению, не нашлось места для той высокой и непререкаемой ценности, которую замечательный русский философ-культуролог Н.С. Арсеньев назвал одухотворенной «тканью жизни», которая наследуется от поколения к поколению¹⁹. К тому же, отказывая «классическому характеру» в полноценной нравственной инициативе, Бахтин вступал в противоречие с самим собой как автором трактата «К философии поступка», где речь шла об ответственном поступке человека, которому присуще участное мышление и который действует на своем единственном месте. Из «апофеоза беспочвенности» (воспользуемся одним из опорных понятий Льва Шестова), которому уже в 1920-е годы отдал немалую дань Бахтин, по-видимому, и рождалось его отчужденно-критическое отношение к доминирующему пласту русской отечественной классики XIX века.

Таковы (в самых общих чертах) жанровые предпочтения и, так сказать, «антипредпочтения» Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского и М.М. Бахтина. В них, как мы старались показать, много общего. Эти ученые придали решающее значение в литературной жизни пародийности, веселости, иронии, смеху и (едва ли не главное) авантюренности. Знаменательно одно из итоговых суждений Бахтина «Дополнения и изменения к “Достоевскому”»: в романах писателя наличествует «предельная мирозерцательность и универсальность... карнавально-авантюрно-философских жанров» (6, 326, курсив мой. — В.Х.). Не станем рассуждать (это делалось великое множество раз), насколько адекватна такая характеристика творчества великого русского писателя, но сказавшаяся в приведенной формуле близость жанровых пристрастий Бахтина и формалистов, а также наличие мировоззренческих схождений между ними представляются бесспорными. По сути и Тынянов, и Шкловский, и Бахтин ратовали за некий единый жанровосмысловой комплекс.

III.

Моменты общности в жанровых предпочтениях (одновременно и ценностных ориентациях) ученых, о которых шла речь, далеко не случайны. Они имеют глубокие социально-культурные корни. Первые десятилетия истекшего века в России ознаменовались едва ли не всеобщим ощущением разрушенности, полной исчерпанности, даже «несуществования» чего-либо стабильного, надежно-устойчивого. Вовлеченные в небывалый вихрь событий, люди решительно, безоглядно, порой стремительно меняли места своего пребывания (по собственной свободной воле или вынужденно), свои занятия и социальное положение, нередко — свои политические ориентации и мировоззрение, порой — имена, фамилии, даже отечества (Чуковский, к примеру, по рождению был не Ивановичем, а Васильевичем). Многими владела потребность не только сохранить себя (порой — вопреки всему и вся), но и сполна проявить свое «я» на путях решительно-своевольных действий, в «активно-фабульных» свершениях, исполненных нескончаемого динамизма. Подобного рода «авантюрное существование» могло либо приносить высокую отраду, которая была нередко связана с пафосом участия в строительстве новой жизни и в истреблении всего устаревшего, либо, напротив, оборачиваться жизненными и духовными драмами, а то и трагедиями. Одно с другим нередко сочеталось весьма парадоксальным образом. Вспоминается строка А. Блока: «И погибнуть мне весело». Знаменательны слова о нем М.И. Цветаевой: «... на протяжении всего своего поэтического пути не развивался, а разрывался»²⁰. В своей пророческой статье «Безвременье» (1906) Блок писал, что быт ныне сменился безбытностью, что даже воспоминания о чувстве домашнего очага «теперь уже на исходе». По горестным словам поэта, нет и «не будет исхода из великой радости (курсив мой. — В.Х.) над великой пустотой»²¹. Фраза зловещая.

И строй души Бахтина, чья судьба была отмечена глубочайшим драматизмом (если не трагизмом), не был вовсе чужд своеобразной авантюрной веселости. Его путь как философа и ученого являлся своего рода цепью приключений разрабатывавшихся идей, рождавшихся, по его словам, «на безблагодатной почве под этим несвободным небом»²², т.е. в ценностной пустоте. Бахтинские идеи-приключения со временем друг друга поправляли, сменяли, а порой и исключали (в этом ракурсе наследие философа сколько-нибудь обстоятельно не рассматривалось²³). За полгода до смерти, почти через 70 лет после написания Блоком «Безвременья», беседуя с С.Г. Бочаровым, М.М. Бахтин вспоминал о поре своей молодости так: «Вообще разложение было тогда в полном ходу, царило презре-

ние к нравственным устоям, все это казалось смешно, казалось, что все это рухнуло... Ведь мы все предали — родину, культуру». Проти-тировав Бахтина, Бочаров замечает: «Все это было сказано с ясным лицом и довольно весело»²⁴. Данный эпизод имеет самое прямое отношение к нашей теме.

Авантюрно-смеховые жанры и соответствующие им художественные смыслы, о которых говорили крупные ученые 1920-х годов (а Бахтин и позже), как видно, имели свои жизненные аналоги. Они отвечали «злобе дня». Но художественная литература оказалась затронутой всем этим лишь в небольшой мере. Пародийный пласт, ироническая веселость и авантюренность не заняли в творчестве писателей истекшего столетия (включая и наше зарубежье) сколько-нибудь заметного места, тем более — не возобладали. Веселый и нетребовательный герой, о котором помышлял автор статьи «Сокращение штатов», был сполна явлен, наверное, лишь в Остапе Бендере Ильфа и Петрова. Знаменательно и то, что сам Тынянов, который в 1924 г. «подвел» чуждого авантюренности «русского героя» под сокращение штатов, через три года в романе «Смерть Вазир-Мухтара» создал образ именно такого героя. Главное же, отечественная литература XX века в ее достойных, высоких проявлениях вовсе не ушла от ведущих жанровых форм литературной классики XIX столетия и во многом их унаследовала. Свидетельства тому — и проза Бунина, и «Белая гвардия» Булгакова, и «Тихий Дон» Шолохова, и художественное творчество Солженицына, и так называемая деревенская проза 1970-х годов. Говорить о сколько-нибудь заметной весомости начал авантюрных и смеховых в мире этих произведений нет никаких оснований.

«Неотклик» (или слабый отклик) писателей истекшего столетия на жанровые склонности и идеи Шкловского, Тынянова, Бахтина далеко не случаен. Жанровые предпочтения этих ученых не отвечали общим тенденциям развития русской и западноевропейской литератур нового времени. В этой связи к месту сослаться на Юргена Хабермаса, одного из крупных философов нашей эпохи, который разграничил два рода человеческих действий. Это, во-первых, действия, ориентированные на достижение успеха (в их составе, естественно, и всяческие авантюры), и, во-вторых, коммуникативные действия, направленные на установление взаимопонимания и на осуществление сотрудничества. Второй род деятельности, утверждает Хабермас (на наш взгляд, совершенно справедливо), соотносен с исторически зрелым, «децентрированным» мироотношением, которое является недогматическим. И коммуникативные действия с течением исторического времени все яснее осознаются как высокая ценность, отнес-

няя на периферию культуры поступки, совершаемые ради достижения успеха: происходит «смена парадигм... от целенаправленного к коммуникативному действию»²⁵.

В свете всего сказанного правомерен вывод: наиболее высоко ценившиеся формалистами и Бахтиным жанры в общей эволюции художественной культуры сколько-нибудь широкими возможностями не обладали. Их безусловная апология была в истории эстетической мысли своего рода зигзагом малого времени. Вместе с тем пародии, иронически веселый смех, не знающий границ и берегов, а также авантюренность составили существенный компонент культурно-художественной жизни разных стран и эпох, осмысление которого формалистами и в особенности Бахтиным явилось их бесспорной и важной заслугой.

* * *

В заключение выскажем некоторые методологические соображения, навеянные работой над данной статьей. Речь в ней шла о чертах сходства между феноменами науки о литературе не просто очень разными, но и во многом друг другу полярными: филологический спецификаторы — и литературовед-философ... Не автору статьи судить, насколько удался этот опыт. Но сама установка на выявление сходжений резко различающихся культурно-художественных явлений представляется перспективной. Культура человечества едина, и полярность ее фактов — это, вероятно, лишь частность на фоне их сходств. Коль скоро это так, принцип бинарных оппозиций для гуманитария недостаточен. Из области логических процедур его не следует переносить в рассматриваемую реальность социально-культурной жизни. Для социолога и культуролога, искусствоведа и филолога более плодотворно мышление сопрягающее, нежели альтернативное. Поляризация всего и вся в мире культуры рискует оказаться актом скорее мифотворчества, нежели научного познания²⁶.

Те отличающиеся друг от друга феномены культуры и, в частности, искусства, которые взгляду изнутри представляются полностью антагонистичными (романтики против классицистов, модернизм в полемике с традицией XIX в. и т.п.), с позицией исторической вневходимости предстают соприкасающимися, пересекающимися, во многом друг другу подобными. Поэтому методологически весьма нежелательна редукция различий до полярностей и антитез, которая, на наш взгляд, и ныне широко бытует в гуманитарных трудах.

Учитывая сказанное, мы, вероятно, сможем по-новому рассмотреть соотношения (достаточно сложные) между формализмом и дореволю-

ционной академической школой, а также ранними (порой весьма серьезными) опытами литературоведов-марксистов 1900–1920-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 133.
- ² См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 424, 432 и др.
- ³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 412, 149, 146.
- ⁴ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 152.
- ⁵ Шкловский В.Б. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 220.
- ⁶ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 221–222.
- ⁷ Шкловский В.Б. Третья фабрика. М., 1926. С. 68.
- ⁸ Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2005. С. 31.
- ⁹ Манн Т. Собр. соч. В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 307.
- ¹⁰ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 146.
- ¹¹ См.: Шкловский В.Б. Третья фабрика. С. 9.
- ¹² См.: Шкловский В.Б. Матвей Комаров, житель города Москвы. М., 1929.
- ¹³ См.: Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 15–19.
- ¹⁴ О понятийно-терминологических различиях между двумя ранними бахтинскими трактатами см. комментарий Л.А. Гогтишвили в кн.: Бахтин М.М. Полн. собр. соч. В 7 т. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 414–418. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.
- ¹⁵ См.: Хализев В.Е. Ценностная ориентация М.М.Бахтина и его духовная драма // Вестник МГУ, Филология. 1995, № 6.
- ¹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 202.
- ¹⁷ Нечто подобное трагическим, но не чуждым веселости «приключениям» бахтинских идей имеет место в трактате «Поэма о смерти» Л.П. Карсавина (1931), где жизнь осознается как «вечное умирание», а шутовство характеризуется как «необходимое свойство «смешливого» ада», которое «облегчает невыносимую муку и утверждает человеческую свободу» (Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т.1. М., 1992. С. 303, 289). По словам автора вступительной статьи к этой книге, у Карсавина, философа «парадоксального склада», наличествуют «виртуозные «скачки мысли» (Хорунжий С.С. Религиозно-философское учение Льва Карсавина. С. XVIII).
- ¹⁸ Тынянов Ю.Н. Указ.соч. С. 145.
- ¹⁹ Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt am Main, 1959. С. 9.
- ²⁰ Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991. С. 117.
- ²¹ Блок А.А. Собр. соч. В. 8 т. М.; Л. 1962. Т. 5. С. 66, 72.
- ²² Бочаров С.Г. Об одном разговоре и по его поводу // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475.

²³ Интересна и, на наш взгляд, перспективна постановка этого вопроса в: Седакова О.А. М.М.Бахтин — другая версия // Седакова О.А. Проза. М., 2001. С. 263–273.

²⁴ Бочаров С.Г. Об одном разговоре и по его поводу. С. 492.

²⁵ Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия // Вестник МГУ, серия 7. Философия. 1993, № 4. С. 58. См. также: Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб, 2000. С. 198–201.

²⁶ В этих суждениях мы опираемся на идеи крупных мыслителей XX в., далеких от революционного радикализма или иного рода утопизма. Приведем несколько их высказываний: следует вскрывать «антиномии и в бытии, и в познании, но для того, чтобы разрешать их в примирительных синтезах» (Лопатин Л.М. Современное значение философских идей князя С.Н.Трубецкого // Вопросы философии и психологии. Т. XXVII. Кн. 131 (1). М., 1916. С. 38–39); нужно устранить «ложную предпосылку разобщения» между субъектом и объектом, познанием и бытием, общим и частным, аналитическим и синтетическим и т.п. (Лосский Н.О. Обоснование интуитивизма. Пропедевтическая теория знания. 2-е изд. СПб, 1908. С. 337 и далее); подобает честно думать «о великих взаимосвязях» (Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. М., 1989. С. 354); необходимо решать проблемы, «встающие в связи с контактами противоположностей» (Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 251).

Р.М. Янгиров
(Москва)

ПАРИЖСКИЙ СПОР ОБ «ИВАНЕ» И О «РУССКОЙ СЛЯКОТИ»: СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ В ВОСПРИЯТИИ ЛИТЕРАТОРОВ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В 1920–1940-е ГОДЫ

Тесная связь искусства слова с искусством экрана установилась в 1920–1930-е годы во всех локусах русской эмиграции, а ее печатное сопровождение стало оригинальным, но все еще малоизученным и почти не осмысленным изводом художественной мысли. Между тем, среди тех, кто отразил свое отношение к кинематографу, были Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский, Тэффи и Нина Берберова, Иван Бунин и Александр Куприн, Николай Бахтин и Сергей Волконский, Дмитрий Философов и Михаил Арцыбашев, Николай Евреинов и Павел Милюков, Георгий Адамович и Константин Мочульский, Владислав Ходасевич и Павел Муратов, Александр Амфитеатров и Юлий Айхенвальд, Дмитрий Святополк-Мирский и Сергей Эфрон, и многие литераторы «незамеченного поколения», не считая полузабытых или вовсе безвестных авторов¹. До эмиграции практически все они не жаловали «уличный балаган» и не обращали на него внимания. Что же повлияло на столь единодушную и радикальную смену эстетических «вех»?

При всем разнообразии индивидуальных мотиваций художественная мысль Зарубежья оказалась в зависимости от эволюции общего мироощущения эмигрантов, для которых кинематограф с первых же лет изгнания оказался важным источником художественных впечатлений. При этом их привязанность к экрану развивалась не за счет «готовностей» прошлой жизни, но, предопределялась нелегким опытом беженства. По свидетельству одного из вдумчивых наблюдателей эпохи, «чем трудней и тревожней всякая попытка проникнуть в страшный смысл переживаемого катаклизма, тем охотней мы ищем отдохновения в авантюрном романе, дразнящими отрывками печатом на последней странице газеты, за бриджем, *в кино, эксплуатирующем великое достижение человеческого ума*»². Вместе с тем, не при-

ходится сомневаться, что интерес эмигрантов к кинематографу подогревался и общей «кинофикацией» художественной культуры Запада, распространившейся на рубеже 1910-х — 1920 годов на все традиционные формы творчества.

Притягательность экрана первыми оценили те наблюдатели Зарубежья, чья культурная практика в условиях хронического дефицита собственных зрелищных ресурсов оказалась в прямой зависимости от конъюнктуры мирового кинематографа. Постигание его поэтики и языка не требовало больших усилий, поскольку, по их убеждению, «Великий Немой обращается в четвертый интернационал, в современный Вавилон, в котором столпотворения быть никак не может, ибо язык в нем — отменен»³.

Приятие этой новации сдерживалось, прежде всего, внутренней установкой изгнанников на сохранение национальной идентичности в условиях чужбины. Но замыкаться в «беженстве» и, тем более, сделать его смыслом существования они не хотели, да и не могли, в силу объективных причин: «Многое мы в ней (европейской культуре. — Р.Я.) осудим из того, чем восхищались издали, но многое воспримем основательнее, чем кто-либо, и с этой последней вернемся в отечество — без культуры мы теперь жить уже не сможем. <...> Культура представляет много соблазна и обаяния. В нее втягиваются, она становится воздухом, новым отечеством — и последняя начинает заслонять то старое далекое отечество. <...> Превосходная, вековая, но чуждая цивилизация только механически заменит нам наше русское дедовское наследие, мы потеряем не только свой облик, свой национальный гений и характер, но вообще реальную почву для деятельности»⁴.

Классицисту Павлу Муратову триумф экранного зрелища вообще представлялся победой самозванца, незаконно присвоившего себе социальную функцию подлинного искусства. Он считал, что кинематограф обрел общую популярность из-за того, что он «сделался необходимостью для современного индивидуального человека. <...> Способность «читать» впечатления жизни на научном языке становится врожденной, инстинктивной, бессознательной <...>. Пост-европеец не замечает научного фокуса <...> в движении фигур на экране кинематографа. Ритмы и скорости этого движения для нас знакомы. Они входят в наше представление о закономерности жизни. Ему отданы часы досуга, отдыха, рекреации, те часы, когда человек живет более всего именно как индивидуальный человек, а не как социальный человек. Вечерняя жизнь городов, особенно больших городов, это в значительной степени жизнь под знаком кинематографа». Отказываясь видеть в кинематографе какие-либо признаки художественности,

критик признал экран неизбежным злом техницированной западной цивилизации: «Притяжение его так велико, так наглядно, как никогда не было притяжение театра, картины или книги. <...> У кинематографии есть только два пути — или остаться жалкой пародией на искусство, спасаемой лишь нечаянно и «само собой» вошедшими в нее новыми элементами, или сознательно идти вперед по линии антиискусства. <...> Борьбаться с антиискусством возможно лишь противопоставляя ему искусство. <...> Борьба против кинематографа была бы возможна, если была бы возможна борьба против целой эпохи. Едва ли, однако, это задача, которую можно поставить поколению, уже отплывшему от священных берегов старой Европы к неведомым горизонтам»⁵.

С этим наблюдением сходилась и другой обозреватель, однако его выводы были прямо противоположны муратовским, поскольку экран представлялся ему великим благом: «Кинематограф вошел в семью, сделался необходимостью не только как легкое, доступное развлечение, но, поднявшись на высоту художественного театрального зрелища, и в качестве эстетического, эмоционального отдыха. В этом своем значении он является особенно ценным для нас, русских, живущих в тяжелых условиях эмиграции. Войдя в наш быт, он требует к себе и особого внимания»⁶.

В общем, эмигрантская рецепция развернулась в оппозиции притяжения или неприятия эстетических достоинств кинематографа и признания или непризнания его общей притягательности. Мнения именитых «антисинемистов» Павла Муратова, Зинаиды Гиппиус и Владислава Ходасевича произвели должный эффект на читательскую аудиторию, но они оказались в явном меньшинстве. Самым убедительным оппонентом противников экрана выступил не менее именитый художественный критик Андрей Левинсон. Он был убежден в том, что высокомерие по отношению к «волшебству экрана» вредно для судеб современного искусства: «Будирование против кинематографа — безнадежная и безжизненная форма снобизма. Высокомерная брезгливость, умственное чванство его зоилов лишь играет на руку сегодняшним хозяевам немного искусства, хищническим эксплуататорам его творческой стихии, невежественным диктаторам рынка. Кинематографом завладел купец; но в этом наша вина; он, а не мы, первый угадал будущность этого великого изобретения»⁷.

Его правоту признали многие мэтры эмигрантской художественной культуры и — даже такой перфекционист как Иван Бунин. В середине 1930-х годов он решился открыто признаться в любви к кинематографу, причем апеллировал к опыту немного кино, чьи зрелищные характеристики значительно различались с эстетикой звукового

фильма: «<...> одна из главных причин, почему я хожу в синема — “страсть к обозрению мира”, говоря словами Саади, всегда была и есть у меня в очень большой, даже редкой мере. Я, например, очень люблю *откровенную* мелодраму <...>. Очень люблю телесную ловкость актеров синема. Восхищаюсь хорошими “полицейскими” фильмами — тут у меня часто “захватывает дух”, как у гимназиста или горничной. Потом — как удивительно выбираются иногда (и даже часто) *типические* лица в синема!»⁸

Кинематограф нередко провоцировал оживленные дискуссии в печати Зарубежья. Подчас они принимали весьма острый характер и, подобно спорам на все прочие темы, быстро переходили от формального повода в область актуальной политики, заставляя участников выяснять разницу идеологических установок. Одним из главных раздражителей были советские кинокартины, которые регулярно появлялись на европейских экранах, начиная со второй половины 1920-х годов. В отличие от «аборигенов»-европейцев, которых увлекли зрелищный экзотизм, оригинальное художественное видение и смелые формальные приемы новаторов советского экрана, восприятие эмигрантских зрителей строилось на иных критериях. Его, прежде всего, определяла предвзятость к любому художественному продукту советского происхождения, которая, на самом деле, прикрывала ревнивый интерес к родной фактуре, непохожей на западную «клюкву». Но и в этом единодушия не наблюдалось: кого-то отталкивали «натурализм», идеологичность и вызывающие приемы советской кинорежи, другим это представлялось знаками продолжения русской художественной традиции.

* * *

Образ Ивана Грозного возник на русском экране задолго до знаменитого творения Сергея Эйзенштейна⁹. В 1920-е годы он стал популярным героем мирового экрана после того, как германский актер Конрад Файдт сыграл русского царя в фильме «Кабинет восковых фигур» (реж. Пауль Лени, 1924). Советский кинематограф отозвался на этот боевик мирового проката оригинальной «репликой» — исторической картиной «Крылья холопа» (реж. Юрий Тарич, 1926). Хотя официозная критика встретила фильм сдержанно¹⁰, он оказался чрезвычайно выгодным экспортным товаром: под названием «Царь Иоанн Грозный» картина за два последующих года обошла экраны Европы и Америки¹¹. В Париже «Царь Иоанн» появился весной 1927-го и был встречен французской аудиторией с восторгом, что обратило на советскую ленту внимание эмигрантских зрителей. Первым отозвался маститый художественный обоз-

ревателю Сергей Волконский, посвятивший фильму прочувствованную рецензию:

«Никогда еще со времени своей зарубежной жизни не испытал такого сильного, могучего прикосновения России, как от кинематографической картины “Иоанн Грозный”. В маленькой комнате квартала Клиши, куда меня пригласили посмотреть фильму “частным образом”, прежде чем пустить ее в “Елисейские Поля”, я увидел Россию, русских людей, русского крестьянина, русский снег, русскую слякоть, но главное — русского человека в множественной численности и в наивысшем, во всяком случае, безупречнейшем художественном напряжении. В смысле кинематографического изображения, специфического подбора, подбора лицедеев, в смысле использованности природных данных всех вместе и каждого в отдельности, наконец, в смысле распределения, постройки или “кройки”, это, конечно, самое много-жизненное, густо-насыщенное, правдиво-пережитое, что я видел на экране.

Во всей этой массе лиц — бояр, опричников, крестьян, крестьянок, — во всей этой гуще людской, копошащейся и в быстрых картинах проходящей мимо Иоанна Грозного, только две фигуры не совершенны: сам царь и царица.

Царя играет Леонидов¹², умнейший и талантливейший артист Художественного театра. Но его образ совершенно не соответствует. Он рыхл, толст, лицо недостаточно гримировано, брови не свисают, глаза недостаточно глубоки, нос не орлиный, даже руки не гримированы — толстые архиерейские руки, как подушки; он весь скорее отъевшийся монах, нежели жестокий, хищный властелин. И уж совсем никуда не годится царица¹³. Это татарская ханша, но не русская царица. У русской царицы волосы выбиваются из-под татарской папахи, заплетенные в бесчисленные косички! Или не знают люди, что на Руси не полагалось женщине на людях показываться “простоволосой”?.. Все вокруг нее татарское, и сенные девушки, ей сопутствующие, с задернутыми лицами, по магометанскому закону. У нее нерусский тип, и вся повадка ее резко выделяется своею “актерской” деланностью на фоне общего народно-русского сочного, жизненного действия... Жаль...

Прежде всего, скажем, что народ был, в действительности, народ, не статисты, не гримированные под народ, а прямо как есть народ. Во всяком случае, это такое впечатление давало. Разработка массовых сцен сделана в совершенстве, в смысле естественности и движения. Нельзя забыть толпу, стоящую на ослепительном снеге, которая, сама ослепленная снегом, стоит и ждет приезда царского поезда. Бердышами тогдашние милиционеры, держальники, сдерживают их, от-

тирают, а под натиском задних толпа все меняется в составе. И что за лица! Тут и красота и уродство, и страшное и до последней степени смешное. Откуда только набирали? Ведь сколько надо изъездить, чтобы набрать такой “букет”. И каждый играет, то есть именно не играет, а есть, живет, — и хохочет, и плачет, и ругается, и грозит; и в ноги кидается, и без оглядки бежит. Что удивительно в этих “мимоходных” лицах, в этих “маленьких ролях”, это то, как они мало, то есть совсем даже не заняты собой; ни одного, даже самого скользкого взгляда в аппарат. Вот видна плита царской кухни; накладывает повар пищу, какой-нибудь стольник пробует — “Ладно, неси”. И приказывающий смотрит туда, в ту комнату, которую нам с вами не видеть, а слуга несет туда, без малейшего промедления, — исчезает. Такими приемами достигается впечатление, что самое важное не это, не то, что мы видим, а то, чего не видим. Совсем нет того “засиживания” в роли, которое, можно сказать, есть язва кинематографической картины, в особенности в женских ролях, да еще когда с “туалетом”. Ничего этого нет: люди настоящие, все равно как настоящие и лошади, и земля, и снег на ней, как этот по снежной равнине тянувшийся обоз, как тот темный между снежных берегов ручей, из которого чье-то ведро черпает воду (не видеть, кто).

Какой удивительный режиссер! Какое понимание света, тени, какое умение резать картину — прямо в клочки резать, когда это нужно. Ведь резать картину какого-нибудь спокойного разговора за письменным столом, давать вам попеременно то одного разговаривающего, то другого, — это не интересно, это ничего не добавляет к действию, это один из тех гнусных кинематографических приемов, которые потворствуют личному стремлению “вылезть”, показать себя. Но, когда быстрая перемена картин проносит перед вами лица... лица, разнообразие испуга или хохота, или удивления, или страха, — такое дробление способствует впечатлению множественности, производит некую скупенность впечатления, то есть то, что никакое другое искусство дать не может. Ни одно не может дать подобную картину массовой спешности. То, что в жизни называется “глаза разбегаются”, то дает вам кинематограф, пока глаза ваши устремлены в точку...

Если будем разбирать отдельные роли, хотя бы и маленькие, тут конца нет изобразительному совершенству. Вижу маленькую, нервную фигурку начальника разбойничьей шайки. Вижу шапку, бородку, под ней тулуп, свистящий хлещущий кнут и стальные, огненные глаза. “Попробуй послушаться!”...

Страшно лицо священника, застывшим стеклянным взглядом уходящего куда-то по ту сторону — запуганный духовный слуга, за-

страшный холоп, по приказанию читающий установленные молитвы, по мановению царского костыля совершающий установленную требу...

Бесподобен тот, кто по афише именуется Друцкой, — начальник опричников¹⁴. Редкой красоты лицо и поразительное умение им владеть. Кто он был прежде? Откуда взялся? Сказали мне, что сапожный мастеровой...

Необыкновенно хорош старый боярин-самодур, но не угодивший Иоанну, более сильному самодуру¹⁵. Это один из самых больших артистов, каких я в жизни видал. Такая мимическая игра, что и описать невозможно. У него все время двойная игра: на фоне радости сомнение, на фоне недоверия блески надежды, на фоне раболепства ужас неизвестности. Царь приглашает его к столу, но приказывает посадить на последнем месте, потом издевается над ним, «жалует» в шуты, и, наконец, уводят его в подвал, где он проваливается на колья...

Здесь, на царском пиру, выступает удивительная фигура: царский «любимец» Басманов¹⁶. Где нашли такого юношу? Точно из скита какого-нибудь. Прекрасный, как точно с образа сошедший, и он во всем этом омуте разврата, жестокости, обжорства... Вспоминаются покаянные слова Иоанна Грозного:

Уста божбой и сквернословием,
А чресла несказуемым грехом...

Но какой актер! Царь подзывает его взглядом. Он подходит к царскому столу, и уже видно, что он понимает, что царь хочет ему шутовское порученье дать. С какой шаловливой почтительностью он наклоняется! Подмигнув, уходит, подходит к старому боярину. Тут два раза он перед нами проходит, только на вытяжку стоит и... говорит. Да, говорит. И я каждое слово понял, по губам понял, что он говорит: «Царь жАлуеТ тебя шУтОм!» Так ясно были произнесены гласные буквы, что в «немом искусстве» вынужден подчеркнуть это совершенство произношения. О, если бы и в словесном искусстве встречалось то же совершенство!..

Еще назовем трогательную парочку: «грек», изобретатель летательного снаряда, и его невеста, милая крестьяночка¹⁷. Она очаровательное явление, — красивая, мягкая, выразительная в лице и обворожительная в преданности жениху. Но он совсем исключительное явление. В лице что-то индусское, та же смуглость, тот же блеск навивных глаз и в общем облике что-то аскетическое и честно-неподкупное. Его лицо по разнообразию сменяющихся выражений и по быстроте мимической реакции — один из самых необычайных инстру-

ментов. И потом, поражает в нем искренность: всякая другая мимика покажется деланной, составленной, по хлопку режиссера скорченной, тогда как у него все изнутри — внешнее и внутреннее совершенно слилось в нечто такое единое, что уже не разберешь начало призывающее от начала исполняющего.

Таковы беглые впечатления о того, что я видел в маленькой комнате “на Клишах”¹⁸ и что идет сейчас на экране большого театра “Елисейских Полей”. Под прикосновением этой волны русского духа, русской художественной мощи припоминаю следующее. Когда в Кремле, в помещении бывшего дворца в <еликого> кн <язя> Сергея Александровича¹⁹ я преподавал читку в клубе красноармейцев, один из них как-то в разговоре, уж не помню по какому случаю, склонив голову набок, с доброй улыбкой сказал мне: “Ведь мне совсем все равно, что я — русский ли, француз или итальянец”... Мягко, безразлично звучали заученные слова. Я стоял и думал: “И какой же ты, пока говоришь это, русский, до глубины природы русский, всем русский, и обликом, и голосом, и всей повадкой... Какой ты русский в то самое мгновение, когда от России отрекаешься!”

И хлынула Россия на экран в этой постановке “Госкино”. Да, Россия, и кто бы ни был режиссер, кто бы ни были деятели, вызвавшие к жизни эту картину, не могу не отдаться чувству благодарности тем, кто дали мне возможность еще раз, — издали, — поклониться русской земле и русскому человеку.

В изложении моих впечатлений я коснулся исключительно исполнения. Я не говорю о задании, не останавливался ни на недочетах, ни на искажениях, ни на том, что можно назвать “советской указкой”. Меня интересовал исключительно состав исполнителей и исполнители как художественный материал: меня интересовал “ХУДИСПОЛ” — не “ИСПОЛКОМ”²⁰.

Этот каламбур не мог увести читателя от неподдельного восхищения критика советским фильмом. Волконский, главным достоинством кинозрелища почитавший «документальность», и в самом деле был очарован «русской слякотью» в картине и едва ли не первым на Западе признал «типажную» теорию советских кинематографистов, обновившую иконографическую галерею экрана. Задаваясь вопросом о причинах успеха советских фильмов, он нашел ответ в артистизме национального характера:

«В чем искать причину огромного удовлетворения, какое нахожу, наблюдая игру тех русских людей, которые подвизаются в «русских фильмах», от времени до времени появляющихся на парижских экранах? Конечно, не в том, что это русские: это удовлетворение уже вторичного порядка: первое требование — чтобы было хорошо: а ес-

ли не хорошо, то никакое патриотическое соображение не заменит. Нет, тут есть что-то другое, и причину надо искать в разнице с тем, что мы видим на обычном экране.

Думаю, что, прежде всего, — полное соответствие между тем, кого надо исполнить, и тем, кто исполняет. Есть ли это соответствие природное или добытое путем приспособления к роли, трудно судить, не выдав того же человека в разных ролях. Другими словами, скажем: есть ли это со стороны режиссера умение вышколаить, или умение найти того, кто как раз для роли создан? Но они положительно производят впечатление, что они родились для данной роли. Тут происходит полнейшее слияние актера с изображаемым. Совершенно отсутствует тот беглый взгляд “в аппарат”, который выдает “заботу”, — беглый, но предательский взгляд: одна секунда разрушает напряжение целой сцены. Этого “воровского” взгляда почти не бывает в русском фильме; когда бывает, то он внезапен, — указывает на то, что актера окликнули, “дернули за ниточку”. Его вывели из роли, но сам он никогда не выходит»²¹.

С таким восприятием картины согласились далеко не все русские парижане. От их имени оппонировать Волконскому взялся Сергей Маковский, категорически не принимавший новое искусство метрополии и небезосновательно считавший его эффективным оружием коммунистической пропаганды. Это убеждение разделяли все непримиримые оппоненты большевизма: «Советские фильмы — заряд, рассчитанный на двух зайцев: нажать деньгу и пустить гнусно-зловонную пропаганду. <...> Все рассчитано на то, что французы одинаково мало знают Россию и до и после революции, а потому верят, что эта страна целиком обязана всем своим прогрессом (начиная с синематографических фильм) исключительно заботам III Интернационала. <...> Мы утонули в рассуждениях и обсуждениях, увлекаемся теоретическими построениями, оперируем с идеями, покаяниями, идеалами, принципами, а воображение гаснет, потускневшая фантазия не может нарисовать достаточно ярко того, что происходит там. Большевики подхлестывают заснувшие наши чувства. Точно ножом полоснет такая вот советская фильма: изнасилованная, оплеванная, истерзанная взглянет с советской дыбы в самое сердце родная наша Россия»²².

Кроме того, позитивное восприятие фильма Тарича осознавалось Маковским не только как знак идеологической капитуляции, но и как доказательство измены эстетическому чувству. Он был убежден в том, что никакие творческие удачи картины не могут оправдать тенденциозности ее драматургического материала²³. Свою позицию он изложил в газете «Возрождение», поровну разделив свое неприятие между кинофильмом и его лояльным зрителем:

«Давно привыкли мы к “развесистой клюкве” в театральных и фильмовых отображениях русского быта, русской истории. Это экзотическое древо упорно выращивают иностранные авторы и режиссеры, знающие о России немного больше, чем о легендарной Атлантиде. Бог с ними, а заодно и с отечественными постановщиками в эмигрантстве, у которых тоже бывает “клюква”. Взять хотя бы нашумевшего недавно “Мишеля Строгова”²⁴. Режиссер, художник, артисты — русские²⁵, а вышло так “развесисто”, что будь сам Жюль Верн на месте Туржанского²⁶, лучше бы не придумал... Ну, что же, лишний раз “посмеялись”...

Да вот беда: с некоторых пор житья не стало от “клюквы” другой, куда более опасной породы. Ее питомник — большевицкая пропаганда, агиттеатр и агиткинематограф. Здесь уже музыка не та, — невежеством, фантазерством никак не объяснишь. Все зло — именно продумано, рассчитано и так “соблазнительно” искажено, что довольно и нечрезвычайной наивности, чтобы, вкусивши от ядовитого древа, воспринять ложь как жесткую правду.

Без всякого сомнения, именно к этой клюквенной породе принадлежит фильм “Царь Иоанн Грозный” (по небрежности названный «Пятым» в тексте французской программы)²⁷, о котором, к сожалению, появилась в «Последних Новостях» столь лестная статья кн<язя> С. Волконского 28 марта.

Правда, автор фельетона оговаривается, что в своем изложении он “коснулся исключительно исполнения”, не остановившись ни на недочетах, ни на искажениях, на том, что можно назвать “советской указкой”. И все же восторженной похвалы о русской кинопостановке, пожалуй, и не скажешь: “Я увидел Россию, русских людей, русского крестьянина, русский снег, русскую слякоть, но главное — русского человека в множественной численности и в наивысшем, во всяком случае безупречнейшем художественном напряжении” и т.д. Всякий, прочитавший эту похвалу, решит, что советская картина представляет некий художественный перл, произведение настолько замечательное, что можно закрыть глаза на “мелкие недочеты и искажения”. Иначе говоря: искусство победило большевицкую интригу; так хорошо, так по-русски прекрасно, что нет охоты придирааться к “советской указке”. “И хлынула Россия на экран, — заканчивает кн <язь> С. Волконский, — в этой постановке “Госкино”. Да, Россия, и кто бы ни был режиссер, кто бы ни были деятели, вызвавшие к жизни эту картину, не могу не отдаться чувству благодарности тем, кто дали мне возможность еще раз, — издали, — поклониться русской земле и русскому человеку».

Признаюсь, прочтя отзыв испытанного критика, я так и подумал: указка указкой, а искусство искусством, — бывают чудеса на свете.

Но когда увидел, когда промучился несколько часов под сенью советской ядовитой “клюквы”, — Господи, какой непонятной показалась мне торопливая снисходительность кн<язя> С. Волконского!

Его пленила игра актеров и режиссура... Да, и то и другое на высоте современной кинема-техники. Но разве этого достаточно для критического восторга? Разве можно отделять исполнение от задания, когда задание по существу антихудожественно? Антихудожественно — потому что фальшиво, клеветнически, тенденциозно, антихудожественно — потому что извращает назойливо грубо образ исторической эпохи и мрачного ее героя, с целью втоптать в грязь народное прошлое, всю преемственную сущность родины, ее веру, ее государственный разум, ее бытовую типичность. Как может проявиться “русский человек в безупречнейшем художественном напряжении”, когда художественное задание состоит прежде всего в том, чтобы представить русского человека без совести и ума, прикрывающим личиной тупого благочестия блудливое и жестокое ничтожество.

Конечно, можно умиляться издали настоящим “русским снегом” и “русской слякотью” (как любуешься настоящим морем и солнцем в фильме, снятой на Ривьере), но не заметить из-за снега и ловкой режиссуры отвратительной большевицкой гримасы, обращающей всю эту картину, а, следовательно, и лицедеев ее, в уродливый шарж, в “театр ужасов”, — как хотите, просто затмение какое-то!

Актеры бойко играют, выразительно, выпукло... Увы, слишком выпукло! Советский “Иоанн Грозный Пятый” от начала до конца — горельеф гран-гиньолистых истязаний, пыток, зверств, пьяных ужимок, идиотски разинутых ртов с гнилыми зубами, мстительного смеха, трусливого подхалимства, безудержного разгула, какой-то бесовской суеты вокруг царского идолища поганого. О какой художественной правдивости можно говорить, когда эта правдивость насквозь пропитана злой неправдой общего замысла и наглым ехидством постановщиков в отношении всего, что так или иначе противоречит марксистской догме.

Но самое характерное тут не догма, а большевицкие навыки. Не теория, а хамская “практика”. Она отразилась на игре актеров, на всей их “манере быть” в разных драматических положениях. Чувствуется, что не один режиссер повинен в этой сгущенно злодейской мимике, — таковы уроки современной комиссарской действительности. Таковы каторжные образцы. Артист — хороший медиум, бессознательно воспринятые впечатления он бессознательно превращает в подражательные жесты. В советском “Иоанне Грозном” отобразился подлинный большевизм, и это, конечно, самое жуткое в постановке товарища Тарича²⁸.

Только тем объясняю я себе (а не одной “советской указкой”) тип Грозного, созданный Леонидовым: Впрочем — не тип, а однобокую карикатуру. Режиссер направил талантливую артиста, а он уж по собственному наитию превзошел, вероятно, самые смелые ожидания указчика. Такого каторжника воплотил, что зрителю даже не страшно, а только до боли обидно за “русского человека”²⁹.

Что говорить, лютый был царь. Карамзин назвал его “неистовым кровопийцей в годах мужества и старости”, а Погодин добавляет: “тиран, какому история мало представляет подобных”. Вообще историки довольно единодушны в этом отношении. Они расходятся лишь в оценке умственной значительности Грозного. Погодин и тут судья суровый: “Совершенное отсутствие государственного взгляда, благородного сознания, высоких целей, при неограниченности эгоизма, которому приносилось в жертву все”. Но голос Погодина, явно пристрастный, почти одинок. Другие не менее авторитетные голоса говорят совсем иное. Кавелин³⁰ прямо утверждает, что “два величайших деятеля в русской истории — Иоанн IV и Петр Великий”. Первый император русский глубоко уважал первого царя, “называл своим образцом и ставил выше себя”. Он так глубоко пал именно потому, что был велик. И не менее категоричен Соловьев: “Это был, бесспорно, самый даровитый государь, каким только нам представляется русская история до Петра, самая блестящая личность из всех Рюриковичей”, “Никто не откажет Грозному в уме и талантливости”, заявляет Жданов³¹. “Царь Иван был замечательный писатель”, “ум бойкий и гибкий, вдумчивый и немного насмешливый, настоящий великорусский ум” (Ключевский). А Платонов³² называет политическую дальновидность Грозного чуть ли не гениальной (включая даже идею опричнины).

Откуда же его лютость? “Щедро одаренный от природы умственными силами... но нравственно глубоко испорченный, вполне поработанный своими страстями” (Иловайский), “в самом себе Иоанн сознавал всю темную сторону, и ненавидел, презирал себя” (Самарин). И в этом самопрезрении Жданов видит психологическую загадку Грозного: “Как ни росла мнительность Ивана в отношении к людям, ее зерно, ее глубочайшая причина — недовольство собою — не умирало: оно ясно сказывается в той раздражительности, которую он постоянно выказывал”...

Итак, вот какова в оценке историков сложная личность первого московского царя, создателя русской державы, православного “Третьего Рима”, — мстительного вотчинника и строителя всея Руси, предшественника Петра, блестяще образованного для своего века писателя, дальновидного политика, открывшего родине пути на Запад и

на Восток, и в то же время — деспота, искалеченного с детства низкопоклонством и предательством бояр, подозрительного до бессердечия, вспыльчивого до иступленности, порочного в сластолюбии, фанатически высокомерного и ненавидящего себя, бесчеловечного и кающегося, преступника и монаха, палача и мученика.

Таков исторический образ, жутко-отталкивающий и жутко-притягательный... Что же сделал с ним “король Госкино”, Леонидов, по советской указке? Я уже сказал: свирепого мясника и тупо-суеверного самодура, без проблеска мысли, духовной глубины, обжору и пьяницу, отплясывающего трепака в монашеской рясе, жадно жующего плотоядным ртом жирную снедь на “пирах”, напоминающих смрадные вечеринки в тюремном каземате (не видел, но так себе представляю!), большевицкого комиссара в бармах Мономаха, атамана каторжной шпаны. И это тоже, к сожалению, русский образ, но “кляняться” такому образу — слуга покорный!

Все окружение царя, весь фон, на котором разворачивается драма (довольно нелепый эпизод с жертвенным, — для контраста, — греком, который изобрел летательный аппарат), — тот же ужас в кривом зеркале⁶⁴⁷. Царица с отатаренной свитой, опричники и вольные княжата, бояре, посадские жены и дочери боярские — все выродки и тупицы, беспросветно дикие, жестокие и развратные самодуры. Не один Грозный походя казнит и пытается, за ним и царица, чуть что, бьет без вины виноватых плеткой, рубит головы, заушает надоевшего любовника и готова на блуд с первым встречным молодцом. Какая-то Мессалина в сарафане³³.

Под стать царям и все ненавистное большевикам “сословие знатных”, а заодно и попы, и монахи, и слуги ратные. Только деревенского мужика, бесправного смерда, милует режиссер Госкино, вернее сказать — занят он мужиком лишь в качестве аксессуара или материала для толпы. Вот почему и удачны народные сцены, тут “советской указке” разгуляться негде.

Зато с особым рвением действует эта указка во всех сценах, изображающих так или иначе религиозный быт. Может быть, всего откровеннее подчеркнуто в этой картине именно суеверная серость или чванливое лицемерие бытового православия. Подчеркнуто с тем расчетом, чтобы создать впечатление, будто вся сказка о “Святой Руси” на самом деле — сплошной обман и безобразия. Если поп, так напуганный раб власти предреждающей, с физиономией разбойника, если служба церковная, так бессмысленное идолослужение, если двуперстное крестьянское знамение, так грубо-актерское кривляние. И понятно: не для борьбы с царским самодержавием задуман советский “Иоанн Грозный”, а для глумления над тем, что гораздо глубже врос-

ло в национальное сознание, над верой отцов и всем, связанным с этой верой.

В данном случае острей пропаганды направлено именно сюда, в последний щит народного духа.

Я уверен, что мое впечатление точно. Никаким эстетским “подходом” не поможешь. Так же, как рецензенту “Последних Новостей”, мне вовсе не хочется быть “более роялистом, чем сам король” в вопросе, как-никак, художественного порядка. Но есть предел тенденции в искусстве, перейдя который искусство, даже кинематографическое, обращается в нестерпимую пошлость. Тем более, если тенденция — клеветническая проповедь: не плод художественного недомыслия, и “развесистая клюква” сектантской ненависти»³⁵.

Перевод художественной дискуссии в бесплодную сферу политических спекуляций не понравился нейтральным наблюдателям. Георгий Адамович сделал попытку вернуть спор в сферу искусства: «“Иоанн Грозный”, показанный парижанам в театре Елисейских Полей, вызвал довольно много шума и “море чернил”. Князь Волконский восхитился. Сергей Маковский возмутился и для придачи большего веса своему возмущению решил даже “образованность показать”, процитировав множество русских историков, благосклонных к Грозному. В русский спор вмешалась и газета “Liberté”, заявившая, что данная фильма есть откровенная большевицкая пропаганда — “в то время, как его превосходительство г. Чичерин прохлаждается на Ривьере...”³⁶ Едва ли стоило затевать спор — политический или эстетический, все равно “пропаганды” в картине нет — хотя бы уже потому, что все это происходило слишком давно, слишком часто описано, слишком хорошо известно»³⁷.

Спор Маковского с Волконским должен был исчерпаться сам собой — после того, как обсуждавшийся фильм сошел с парижских экранов. Однако «непримиримые» все же оставили последнее слово за собой. Анонимный обозреватель «Возрождения» выпустил последнюю стрелу, адресовав ее на этот раз не создателям и защитникам спорной ленты, а кинопрокатчику:

«Несмотря на рекламную шумиху, поднятую вокруг советской фильма “Иван Грозный”, последняя не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Не помог и самый шикарный в Париже театр, в котором эта фильма демонстрировалась — “Иван Грозный” кончил свои гастроли в Париже.

“Иван Грозный” посещался слабо и отнюдь не дал тех головокружительных барышей, которыми парижское отделение “Госкино”, приютившееся в большом доме торгпредства, уже давно соблазняет

парижских кинопредпринимателей, навязывая им картины советского производства и пропагандного характера.

Следует пояснить, что и “Иван Грозный” в Париже был финансирован и “поднят” средствами не французских, а русских предпринимателей.

Прокат этой фильма в Париже принадлежит давнишнему сотруднику “Госкино” и постоянному комиссионеру его по покупке и отправке в СССР картин европейского производства г-ну Быстрицкому³⁸. Этот Быстрицкий четверть века назад был, так сказать, пионером кинематографической промышленности в России. Ему принадлежал первый кинематограф в Петербурге, помещавшийся в верхнем этаже здания Пассажа.

В течение последних полутора десятка лет г.Быстрицкий проживал в Берлине, откуда и пересылал советской кинопромышленности картины немецкого производства. В одном только прошлом году через него было отправлено Советам 30 картин берлинского общества “УФА”³⁹.

Эту же деятельность г.Быстрицкий продолжает и в Париже. “Иван Грозный” ввиду колеблющихся настроений на этот счет у французских предпринимателей, был поднят, как сказано выше, им лично на свой собственный риск и страх. Впрочем, риска было мало. Кинематографическое отделение парижского торгпредства радо было за бесценок уступить свой шедевр, лишь бы только показать в центре французской столицы его замаскированные пропагандные прелести.

“Иван Грозный” должен был сыграть роль пробного шара и за ним должны были, по мысли торгпредства, последовать богатые заказы со стороны парижских предпринимателей, соблазненных материальными выгодами проката советских постановок.

Действительность, однако, показала другое, и после неудачи “Ивана Грозного” парижские кинодиректоры окончательно отогнали от себя мечту о возможности сделать состояние на фильмах большевицкого производства»⁴⁰.

С того времени число советских кинолент на французских экранах неуклонно росло, и каждый раз они провоцировали эмигрантов на новые споры. Сам Маковский совершенно устранился от этих обсуждений, но его единомышленники и сотрудники газеты — Иван Лукаш, Николай Чебышев и др. — продолжали отстаивать антибольшевистские принципы в области кинематографии. Волконский же интерес к этой теме сохранил и в дальнейшем не раз выражал восхищение реализмом советских фильмов и жизненностью их социальных «типажей»: «Бесконечная разница, отделяющая “киноактера” от

того крестьянина, матроса, рабочего, солдата, нищего бродяги, которые прямо взяты, кто от сохи, кто от станка, кто от ружья, кто из ночлежки... Вот тот материал, который меня в теперешних русских фильмах в искренний восторг приводит. Когда-то на меня сочли нужным обрушиться за то, что я дал восхищенный отзыв по поводу “советской” картины “Иван Грозный”. <...> Русский народ (ибо эти мужики, матросы, солдаты, бабы, рабочие и работницы, — русский народ) восхитителен правдивостью тех проявлений, которые он несет в искусство. Да, в искусство, то есть в вымышленную жизнь. И если спросите, что лучше — <...> Леонидов Художественного театра, изображающий Иоанна, ужаснейшая кинематографическая “премьерша”, изображающая царицу, или — в снегу на заиндевелых лошадах скачущие мужики, эта баба, ведром из ручья черпающая воду, эти матросы, на гармошке играющие и приплясывающие, все это безымянное множество зипунов, башлыков, платков, рукавиц, лаптей и сапогов? Я, конечно, дам второе место представителям искусства, а первое — носителям народной непосредственности. Тем, что русские режиссеры сумели это увидеть, пробудить, зажечь, раздуть и применить, они сослужили большую службу в деле оздоровления русского экрана. Мы вправе ждать от него многого»⁴¹.

Следует отметить, что этот безоговорочный энтузиазм разделяли далеко не все его единомышленники. Размышляя о средствах художественной выразительности экрана, Михаил Кантор, например, пронизательно отметил роль формальных приемов, с помощью которых создатели фильмов манипулировали реальностью:

«Князь Волконский отмечает, что снимки *реальных* сцен исполняемых не артистами, а просто людьми, делающими свою привычную работу, заслуживают с *художественной* точки зрения предпочтения перед сценами, разыгрываемыми профессионалами экрана.

Если оставить в стороне момент сравнительной оценки, относительно которой возможны споры, то все же всякий на основании личного опыта признает правильность утверждения, что естественные движения составляют законный элемент всякой фильмы: прохожие на улице, шофер за рулем, дикие, отплясывающие военный танец или несущаяся вскачь лошадь. Между тем, факт этот противоречит, в сущности, всему тому, что мы знаем о других искусствах и, казалось бы, об искусстве вообще. <...> Что же экран? Неужели он составляет исключение, и общим законам не подчиняется?

Нет, законы эти для него обязательны, но “фотографичность” явно не может быть грехом там, где речь идет о фотографировании в прямом значении этого слова. Кинематограф есть прежде всего *искусство фотографировать* (движение). И в том — далеко не всегда

осознанном — требовании, которое зритель предъявляет к фильму, на первом плане стоит требование искусной съемки. Она — не аксессуар, не орудие: она — само *вещество* кинематографа, подобно рисунку и колориту в живописи или форме в пластике. Если это так, то становится понятным, что — в отличие от театра — в кинематографе центр тяжести не в игре артистов»⁴².

...По прошествии двух десятилетий спор об «Иване» совершенно выветрился из памяти русских парижан. Новая эпоха, наступившая после разгрома германского нацизма, кардинально переменяла их мировосприятие: бывшие ориентиры обесценились и поставили перед выбором очередной стратегии выживания. Эту общую растерянность отразил Георгий Адамович, полагавший, что никакие перемены исторического ландшафта не в состоянии разрушить основы эмигрантского сознания, приверженного подлинной исторической России:

«В каком-то смысле сейчас стало труднее жить, чем во время войны. Да, пожалуй, и до войны. Тогда все было ясно. Свет и тьма, черное и белое, добро и зло. Не о чем было думать! Зло — это был Гитлер и все, что стояло за ним, а все, что было против него, механически становилось добром. А теперь Гитлера нет, но нет и чувства, что зло в мире исчезло. Зло осталось, исчез только его главноуполномоченный на земле... Но где оно? В чем именно? Где проходит, так сказать, демаркационная линия между добром и злом? Все сбилось. Вот оттого в умах и смятении! <...> Что было в ней единственного, в России? Думаю, думаю, и не могу понять. Двадцать пять лет разлуки, но не могу забыть. Березки? Нет, не березки, а что-то совсем другое, и притом такое, что ни с чем не спутаешь. Об этом даже и говорить трудно. У нас в литературе было два человека с абсолютным слухом на фальшь, Пушкин и Толстой, и не случайно ни тот, ни другой ничего об этом не сказали. А говорил Достоевский и в особенности Гоголь, с грандиозным вдохновением, но не совсем так, как надо бы... Лучше всех, глубже всех сказал Тютчев, но и его умудрились опшлить до каких-то бутафорских панорам с босым Христом на будто бы особенно-трогательном «свято-русском» снегу. Все это не то. А что «то» — не знаю... Только не сомневаюсь, что осталось оно в России прежним до сих пор, как бы она не изменилась, какими бы новыми путями ни шла»⁴³.

Долгая жизнь на чужбине повлияла и на художественные вкусы эмигрантов. Прежнее неприятие советских фильмов сменилось искренней симпатией и отторжением от девальвированного «буржуазного» кинематографа. Один из самых энтузиастичных поклонников отечественного кино сформулировал новые критерии его восприятия:

«В чем разница между советскими и иностранными фильмами? Советские всегда серьезны, всегда к чему-то призывают. Они показывают все общество в его общих стремлениях и трудах. Американские или даже европейские картины берут жизнь отдельного человека, затерянную в суете большого города, и говорят о трудных проблемах западной цивилизации. Но так как почти всегда такие фильмы ставятся с коммерческими целями и в расчете, что тысячи и миллионы продавщиц, бухгалтеров, клерков, кассиров и машинисток будут посещать кинематографические дворцы, но так как нужно считаться со вкусами этой аудитории, то режиссеры никогда не решаются затруднять зрителей сложными коллизиями, а, наоборот, утешают их авантюрами и финальными поцелуями, красивыми, никогда не встречаемыми в обыкновенной жизни среднего человека артистками, трогательными старушками и красивыми пейзажами, мехами и последними марками автомобилей, всем тем, чего не бывает в жизни бедняка. Кинематограф стал современной волшебной сказкой, которая за несколько центов или франков переносит бедную золушку из царства небоскребов в мир грез и шумящих балльных танцев»⁴⁴.

Обновление национальной идентичности обращало многих эмигрантов к сталинскому СССР, полностью модернизировавшему в 1930-е — 1940-е годы форму и содержание государственной символики и пропагандистской риторики. Как известно, послевоенный советский соблазн оказался серьезнейшим испытанием для Зарубежья, повернув его к трудным размышлениям о возможности воссоединения с родиной⁴⁵. Кто-то из эмигрантов обнаружил в этом «конец эмиграции» и потребность в новой «смене вех»⁴⁶, другие, например, поэт Михаил Струве, соединяли раздвоенное сознание в творческой рефлексии:

«Такая жизнь! И долгого изгнания
 Неизгладимые года.
 Но ангел мой, мой друг, мое желанье!
 Не лучше ль вырваться туда,
 Где в русском поле дышат, наливаясь,
 И зреют новые хлеба,
 Где, может быть, таится, дожидаясь,
 Иная, новая судьба?
 И где-нибудь в Крыму или в Туркестане
 Вздохнуть и молвить про себя:
 Как долго проблуждали мы в тумане,
 Как долго мучились, любя»⁴⁷.

Так или иначе, но в послевоенные годы парижская эмиграция занялась оправданием этого компромисса и поиском доказательств внутреннего перерождения советского строя, взявшегося за восстановление традиционных ценностей старой России. Безусловно, свою роль в этом процессе сыграли и советские фильмы и, прежде всего, — первая серия эйзенштейновского «Ивана Грозного», которую парижские киномены с нетерпением ожидали еще летом 1945-го⁴⁸. По независящим от них причинам картина пришла к ним лишь весной следующего года.

Драматическая история этого творческого замысла режиссера достаточно хорошо известна, но взгляд современников из парижского «далека» обнаруживает в нем еще одну смысловую коллизию, которая осталась обойденной вниманием исследователей. Речь идет о неявном, но очевидном соперничестве режиссера с Алексеем Толстым, взявшимся за художественную реабилитацию образа Ивана, не дожидаясь кремлевского заказа. В 1941–1943 гг. (то есть, тогда же, когда Эйзенштейн работал над сценарием и постановкой картины⁴⁹) писатель соорудил драматическую дилогию «Иван Грозный» («Орел и орлица» и «Грудные годы»)⁵⁰. Сколь ни различались творческие индивидуальности кинематографиста и писателя, сколь несопоставимы были формы реализации их замыслов, работы Эйзенштейна и Толстого опирались на общий круг исторических источников⁵¹, что предопределило не только их фабульные совпадения и сходства, но, в конечном счете, сблизила биографии двух художников⁵².

Между прочим, писатель оказался проворнее кинематографиста в осуществлении своего проекта и первым же попал под огонь кремлевской критики: вскоре после премьеры в Малом театре спектакля «Орел и орлица» в октябре 1944 г. пьеса была возвращена автору на переработку для устранения идеологических ошибок в обрисовке образа ее героя. Толстому еще хватило жизни на то, чтобы произвести требуемые переделки, но увидеть свой труд после возвращения на сцену (начало марта 1945 г.), как, впрочем, и первую серию фильма Эйзенштейна, вышедшую на экраны в январе 1945-го, ему уже не пришлось⁵³.

Разумеется, пьеса была недоступна для эмигрантских зрителей, которым пришлось довольствоваться лишь отзывами московских изданий. После повторной премьеры толстовского спектакля в Малом театре парижская газета воспроизвела пространные цитаты из «Правды», прокомментировавшей художественные характеристики «замечательного правителя России»: «Мы впервые видим на сцене подлинную историческую фигуру борца за пресветлое царство, горячего патриота своего времени, могучего государственного деятеля...

Мы ясно видим, что главное в нем — свет исторической грозы, без пощады разившей внешних врагов Русского государства и изменников-бояр...» Историческую пикантность этой комплиментарной характеристики усилила большевистская реабилитация сподвижника тирана: «Монолитность образа Малюты Скуратова в спектакле почти величественна. Мы не сомневаемся, что именно ему, а не кому другому, прикажет царь, когда созреет для того неизбежность, устранить крамольного митрополита Филиппа, и могучая рука верного Иванова слуги не дрогнет». Заметка безымянного парижского обозревателя завершалась ремаркой, что «эта постановка соответствует руководящим указаниям относительно понимания деятельности замечательного московского царя, который “стремился раздавить ядовитую гидру княжеско-боярской реакции и вел Россию по пути создания могучего централизованного государства”»⁵⁴.

Эта историографическая метаморфоза заинтересовала Георгия Адамовича, задумавшегося над причинами первоначальной неудачи драматурга и его последующего торжества: «Нелегко понять, что именно было Толстому инкриминировано. Может быть, в будущем появятся произведения, где личность Грозного будет представлена еще положительнее. До сих пор таких драм и романов не было. У старого Алексея Толстого, в “Смерти Иоанна Грозного” царь в сравнении с тем, что дано теперь — совершеннейший олух и изверг.

Как известно, Иван Грозный сейчас в России — один из великих и бесспорных исторических героев. Прежние отрицательные оценки его признаются ложными. <...> несомненно, что в традиционном и, так сказать, обывательском представлении жестокость Грозного заслонила его государственные заслуги и дарования. Историки постоянно это подчеркивали, хотя и не всегда соглашались Грозного оправдать. Толстой ищет оправдания в той атмосфере ненависти и травли, в которой Грозному приходилось жить, и рисует со своим обычным огромным талантом убедительный образ умного, даровитого, хитрого, нервного, измученного, истерзанного, но чистого душой человека... Вполне ли соответствует этот образ исторической истине? Когда-то Толстому, заодно с Пильняком сильно попало от академика Платонова за искажение образа Петра. Не помню точно, как относился Платонов к Ивану. Но многое, вероятно, заставило бы его в драме Толстого усмехнуться. Уж слишком тут Грозный модернизирован и идеализирован, уж слишком часто говорит он для будущего, будто зная, где и когда его речи будут полностью оценены.

Поэзия бывает иногда сильнее жизни. Некоторые шекспировские фигуры, поэтически-гениальные, но исторически — вздорные, живут под именами несхожих с ними образцов. Возможно, что и толстов-

ского Ивана Грозного ждет такая судьба. Прославление великого деятеля встретит больше откликов сочувствия и согласия, если утвердится легенда, что этот великий деятель был и великим мучеником»⁵⁵.

Прозорливость критика в отношении востребованности образа Ивана в советском искусстве подтвердилась уже через несколько месяцев: 5 марта 1946 г. в «одном из лучших синема Елисейских Полей — “Normandie”»⁵⁶ состоялся премьерный показ первой серии «Ивана Грозного», ставший крупнейшим событием культурной жизни послевоенного Парижа:

«На премьере присутствовали председатель Учредительного Собрания⁵⁷ <Франции> г. Венсан-Ормоль с супругой, посол СССР А.Е.Богомолов и Л.А.Богомолова, мин<инстр> пенсий <так! — Р.Я.> г. Казанова, посол США г. Кэффри, ген<ерал> Катру, ген<ерал> Жюэн, нач<альник> сов<етской> военной миссии в Париже полк<овник> Лапкин и многочисленные представители официального литературного и кинематографического мира. Давно ожидавшийся в Париже монументальный фильм был просмотрен переполнившей зал публикой с напряженным вниманием. <...> отметим здесь лишь неудачную идею дублировать этот русский во всех отношениях фильм. Большое впечатление произвели драгоценные костюмы и меха участников фильма, в большинстве случаев подлинные, из государственных музеев»⁵⁸.

Повышенный интерес к картине эмигрантских зрителей был обусловлен не только (и не столько) ее выдающимися художественными достоинствами. Они, прежде всего, отметили детализированную, вплоть до реквизита, имперскую историософию картины и нескрываемую симпатию художника-бунтаря к своему герою. В том, что это впечатление не было обманчивым, сомневающимся взялся убедить один из активистов воссоединения с метрополией:

«Замечательный режиссерский талант автора «Броненосца “Потемкина”» в новом советском фильме налицо. Психологизм первых планов, монументальность фотографий, прекрасный типаж. Хотя как-то неловко применять этот технический термин для определения выразительности русских лиц. Например, Владимир Старицкий (Кадошников) с его нестеровскими глазами — подлинное видение Московии.

Вместе с тем, в картине — замедленность ритма, однако именно эта статичность и создает, может быть, монументальность фильма Эйзенштейна. С первых же кадров, когда на экране сияет алмазами “Шапка Мономаха”, мы попадаем в торжественный православный воздух Третьего Рима. Под темными сводами Успенского собора, под пение стихир царь венчается на царство и произносит гордую фразу:

— Два Рима пали, третий стоит, четвертому не быть...

Унизанные перстнями пальцы сжимают скипетр.

Историчность аксессуаров фильма несомненна. Кресты, панагии, архиерейские посохи и облачения взяты из ризниц и госмузеев. Но в то же время все в картине романтизировано. Перед нами вдохновенный наследник Византии. Он вдруг появляется перед изумленной Европой, и смущенные европейские послы в жабо и в бархатных камзолах — перешептываются в страхе за судьбы мира. И странно, французский язык диалогов (фильм дублирован)⁵⁹ в какой-то степени даже подчеркивает европеизм поднимающейся Москвы. Перед нами не Азия, а Европа. Не традиционный школьный царь, а возникающий в новом освещении передовой вождь русского государства. В распоряжении советской исторической науки оказались неизвестные до сих пор данные, которые помогли по-новому осветить московскую эпоху и, в частности, политику Ивана Грозного.

Огромное скрипучее колесо заполняет экран. Страшные русские пушки торжественно движутся к Казани.

В фильме показано только несколько эпизодов из жизни знаменитого русского царя. Коронование, во время которого Иван совсем еще юноша. Царская свадьба. Поход на Казань. Борьба с боярской оппозицией. Смерть царицы, отравленной Старицкими. За этими событиями — измена Курбского и война с Ливонией за море. Из Англии приходит первый корабль с оружием...

Сцены, когда русские пушкарки тащат в походе страшные “арматы” — особенно монументальны. Казань в дыму подкопов и штурм казанских стен — прекрасные образцы батального фильма. Трогательна сцена, когда русские воины кладут в блюдо денюжки, чтобы после штурма можно было сосчитать оставшихся в живых, страшен дубовый, выдолбленный русский гроб, в котором лежит отравленная царица. Живописен дьяк, читающий указ на фоне далеких кремлевских соборов. Этот кадр напоминает пейзажи на иконах Андрея Рублева.

Кончается фильм крестным ходом москвичей в Александровскую слободу. Во всей широкой композиции этой сцены, с ее огромным снежным полем и извивающейся среди сугробов дорогой, в конце которой чувствуется Москва, столько силы, что лучший финал трудно и придумать для исторической картины.

Несколько слов о Черкасове. Создавший шедевр в роли царевича в “Петре Первом”, он и на этот раз дал нам фигуру Ивана, который кажется сначала манерным, а потом поражает свежестью своих жестов и мимики. Вы понимаете, что такой царь знает латынь, состоит в переписке с Елизаветой, королевой Англии, в состоянии охватить

сложнейшие проблемы европейской политики. Он — один из образованнейших людей Московии.

Жаль, что фильм претерпел сокращения. Это повредило его цельности»⁶⁰.

В отличие от Антонина Ладинского, Георгий Адамович не относился к советофилам, и потому предложил более взвешенную оценку фильма Эйзенштейна. Еще с предвоенных времен он был весьма благожелательным зрителем советской кинопродукции, но на сей раз критик усомнился в аутентичности образа Ивана Грозного, равно как и в правомерности тех художественных приемов, которыми режиссер решил задание. Несмотря на то, Адамович был внутренне ограничен в выражении несогласия, он прибегнул к излюбленным намекам и двусмысленностям — как нельзя более уместным в данном случае:

«Впечатление, которое производит долгожданный фильм Эйзенштейна “Иван Грозный”, настолько сложно и противоречиво, что не знаешь, с чего и начать. Это одна из тех вещей, о которых легче было бы написать книгу, чем короткую заметку.

Тысяча мыслей. Мыслей, прежде всего, исторических: неужели, действительно, это царь Иван? Если Эйзенштейн отчетливо передал все, что было в Иване орлиного, куда делось то, что было в нем кошачьего, тигрового, коварного, цепкого, вкрадчивого? Но историю надо оставить, иначе до самого фильма никогда не добраться. Как известно, в последнее время историческая наука в России установила единое, безоговорочно-положительное отношение к грозному царю и отбросила прежние о нем споры. Насколько это правильно, насколько окончательно, чем это вызвано — судить сейчас не будем. Новые веяния по отношению к личности Ивана отражены в двух драмах покойного Ал.Толстого⁶¹. Отразил их и Эйзенштейн, но, надо сознаться, с гораздо большей схематичностью, чем это сделано у Толстого.

Фильм начинается со сцены величественной и прекрасной: с венчания Ивана на царство. Мы давно не видели постановок Эйзенштейна, и тут его исключительное мастерство, его декоративная находчивость, его чувство света и тени сразу поражают, как поражали в “Потемкине”. Пока фильм остается немым, все в нем безупречно. Но вот Иван, стоявший спиной, оборачивается и начинает говорить. Говорит он, увы, по-французски, что для русских досадно свыше всякой меры — однако, что же делать: мы не в Москве, а в Париже! Очарование нарушается не только иноземной речью, но и манерой игры Черкасова, резким подчеркиванием эффектов, паузами и взглядами, нарочито многозначительными. Ах, эти паузы, эти взгляды в “Иване Грозном”! Слишком их много, слишком они мело-

драматичны, будто Русь шестнадцатого века училась им в какой-нибудь новейшей студии. Как молчит и как смотрит Курбский! Как однообразно-зловеща, без единого нюанса в игре старая боярыня Ефросиния Старицкая⁶²! Талантливый Черкасов, что и говорить, все-таки лучше, но и у него без ходульности дело не обходится. Драма на шекспировский лад, и надо бы, кажется нам, и играть ее в шекспировском духе, свободнее, шире и смелее. Конечно, экран не театр, и, по-видимому, Эйзенштейн искал особого, чисто-экранного стиля игры. Едва ли, однако, найти его Эйзенштейну удалось — по крайней мере, в “Иване Грозном”.

Найти этот стиль было тем труднее, что в “Иване Грозном” нет настоящего действия. Борьба царя с боярами связного действия не дает и распадается на отдельные эпизоды. Многие из этих эпизодов сами по себе превосходны и, в частности, болезнь царя с его соборованием или сцена у гроба царицы должны быть причислены к лучшему, что кинематограф за последние годы дал. Характерно, однако, что эти сцены немые или почти немые. Не принадлежит ли Эйзенштейн к тем художникам, которым именно немой экран позволил развернуться полностью? К немым сценам относится и осада Казани, воспроизведенная как будто на зависть Голливуду, в порядке “догнать и перегнать”. Даже и в этой грандиозно-бутафорской картине попадают моменты красоты удивительной, никаким Сесиль де Миллям⁶³ не снившейся. А свет! Какого чуда достигает Эйзенштейн, “фотографиру”» занесенное снегом поле с вьющейся черной полоской толпы на нем! Толпа и пейзаж — его безраздельное царство, а с людьми у него явно какие-то недоразумения.

Каждый посетитель кинематографа раздваивается на зрителя и слушателя. Редко-редко бывают они слиты. С “Грозного” слушатель уходит смущенный и чуть-чуть озадаченный. Но зритель восхищен. Если бы даже в фильме ничего не было, кроме этих низких теремов, этих соборов, всей этой древней, дремучей бородатой Москвы, восхищение было бы оправдано»⁶⁴.

Мы не знаем, довелось ли Адамовичу посмотреть вторую серию «Ивана» и как она повлияла на его общее восприятие финального произведения режиссера. Печатных свидетельств на этот счет он не оставил и, вообще, со второй половины 1950-х годов практически перестал рецензировать новинки экрана. Ему на смену пришли обозреватели нового эмигрантского поколения, свободные от прежних иллюзий. Их художественный вкус не нуждался в ностальгическом любовании «русской слякотью» — прежде всего, из-за личного незнакомства с особенностями отечественного климата.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом наши публикации и статьи: *Rashit Yangirov. Chaplin As Seen Through the Eyes of a Russian Emigrant. The Criticism of Sergei Mikhailovich Volkonsky // Cinefocus. Indiana University Press (Bloomington). Fall 1991. Vol. 2. # 1; История с «синема» // Литературное обозрение (М.). 1992. № 3–4; Забытый кинокритик Сергей Волконский // Там же, 1992. № 5–6; Советское кино глазами Дмитрия Мирского // Там же, 1993. № 5; Давид Бурлюк: «кино как бесстрашность» // Искусство кино (М.). 1995. № 7; Театр и кинематограф: старые споры о главном. Русская зарубежная художественная мысль об искусстве сцены и экрана // Киноведческие записки (М.). 1999. № 39; «Страсть к обозрению мира». Иван Бунин и кинематограф // Русская мысль (Париж). 1999, 28 октября; О кинематографическом наследии Андрея Левинсона // Киноведческие записки. 1999. № 43; Об «историческом кинематографе» Марка Алданова // Искусство кино. 2000. № 4; Юлия Сазонова. Статьи 30-х годов // Киноведческие записки. 2000. № 45, 51; Зноско-Боровский Е. Три актера // Там же, 2000. № 47; «Я Чарлю, ты Чарлишь, мы Чарлим...» Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского // Там же, 2003. № 61; «Обретение дара речи»: «русский акцент» в начале звуковой эпохи французского кинематографа. 1929–1932 годы // Там же, 2004. № 65, 66; «В поисках утраченного»: кинематографические мотивы в литературе русского Зарубежья 1920-х – 1930-х годов // Набоковский сборник (в печати) и др.*

² *Гессен И.* Годы изгнания. Жизненный отчет. Париж, 1979, с. 105 (выделено нами).

³ <Б/п.> Четвертый интернационал // Эхо (Берлин). 1924, № 8.

⁴ *Езерский Н.* В центре культуры // Русская Газета (Париж). 1925, 4 января.

⁵ *Муратов П.* Кинематограф // Современные Записки (Париж). 1925, Кн. XXV.

⁶ *Морской А.* Мировой экран // Иллюстрированная Россия (Париж). 1929, № 4.

⁷ *Левинсон А.* Кинематограф как «антиискусство» // Дни (Париж). 1926, 22 января.

⁸ Два письма И.А. Бунина к А.Г. Блоку / Публ. Г. Зверса // Новый журнал (Нью-Йорк). 1976, Кн. 120, с. 163–164 (слова выделены автором письма).

⁹ Из сохранившихся лент укажем фильмы «Смерть Иоанна Грозного» (1909, реж. и сцен. Василий Гончаров); «Василиса Мелентьева и царь Иван Васильевич Грозный» (1911, реж. Петр Чардынин); «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915, реж. Александр Иванов-Гай; в главной роли – Федор Шаляпин).

¹⁰ Ср. с советской оценкой: «В “Крыльях холопа” было немало недостатков: неверно – с позиций дворянской историографии, приправленной вульгарной социологией, изображалась фигура Ивана Грозного; в режиссерской работе чувствовался сильный крен в сторону натурализма <...>. Но, как зрелище, фильм производил настолько сильное впечатление, что за границей частью печати он был зачислен в шедевры мировой кинематографии». — *Лебедев Н.* Очерк истории кино СССР. Немое кино. 2-е перераб., дополн. издание. М., 1965, с. 453. Ср. с: *Блейман М.* О кино – свидетельские показания. 1924–1971. М., 1971, с. 67–68.

¹¹ Международный успех фильма Юрия Тарича был необычайным: фильм был продан в 41 страну мира (РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 2. Ед. хр. 1 Л. 27). Наряду с картинами

«Броненосец «Потемкин»» и «Мать» он вошел в десятку лучших зарубежных фильмов в американском прокате 1928 года. Об успехе картины в Германии, например, см.: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe "Moskau-Berlin" Herausgegeben von Oksana Bulgakowa. Berlin, 1995. S. 97–98. О показах картины в Париже см.: М.Р. Le Tsar Ivan le Terrible // Cinemagazine (Paris). 1927, No. 14; «Иллюстрированная Россия. 1926, № 15. Ср. также с отзывом советской визитерши, переданным будущему продолжателю темы: «Иван Грозный» имеет огромный успех: 4 недели в одном театре с аншлагами» (Открытка Нины Агаджановой-Шутко Сергею Эйзенштейну от 25 апреля 1927 г.; Париж-Москва). — РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед.хр. 1785.

¹² Леонидов Леонид Миронович (1873–1941) — актер драматических театров Одессы и Москвы (с 1903 г. — МХТ); в 1918–1936 гг. эпизодически работал в кино.

¹³ В роли царской жены выступила актриса Софья Аскарова.

¹⁴ Исполнитель роли князя Друцкого — киноактер Николай Витовтов.

¹⁵ В этой роли выступил актер московского Героического театра И. Арканов.

¹⁶ Прозоровский Николай Петрович (наст. фам. Бржезицкий-Прозоровский; 1905–1935) — актер кино.

¹⁷ Имеются в виду исполнитель роли крепостного холопа-«летуна» Никишки — актер театра и кино Иван Клюквин (1900–1952); его невеста, крепостная Фима — актриса МХТ Софья Гаррель.

¹⁸ Русифицированное название парижского района Клиши, в котором поселилось много эмигрантов.

¹⁹ Великий Князь Сергей Александрович Романов (1857–1905) — сын императора Александра II, московский генерал-губернатор; убит при покушении, совершенном эсером-боевиком Иваном Каляевым в Кремле.

²⁰ Волконский С. «Иоанн Грозный» // Последние Новости. 1927, 28 марта. В последней фразе иронически обыграны советские аббревиатуры: «Художественное исполнение» и «Исполнительный комитет».

²¹ Волконский С. Русский экран // Последние Новости. 1928, 3 марта.

²² М. Курдюмов <М. Камаш>. Кино-гнуности. Советские фильмы // Возрождение. 1926, 6 мая.

²³ Ср. с признанием сценариста: «Мы не столько стремимся своей новой постановкой к исторической правдоподобности — нам хочется показать не нарядную, а рабочую Русь, и Грозного не на приеме послов, а на приеме купцов — хитрого, немножко подбострастного с англичанами тирана и льняного торговца. Мы думаем, что удастся поставить новую вещь и найти в старой России совсем другие вещи, чем те, к которым мы привыкли в исторических фильмах. Самое имя “историческая фильма” должно быть уничтожено в советской кинематографии. <...> Крылатый холоп — это борьба с царем-вотчиком. Массовый предтеча рабочего томится в тинах, мечтает об улете на волю и царь уничтожает и изобретателя и его опасно-враждебные всякому рабскому укладу жизни крылья». — Шкловский В. Не Иоанн, а Иван // Советский экран (М.). 1926, № 2 (12 января).

²⁴ Фильм «Мишель Строгов» (реж. В. Туржанский, 1926) был поставлен по мотивам одноименного романа Жюль Верна.

²⁵ Декораторами фильма были А. Лошаков, П. Шильдкнехт, С. Пименов, Л. Зак, Ц. Лакка, В. Мейнгардт; главные роли в нем сыграли И. Мозжухин, Н. Кованько, А. Шахатуни, Е. Гайдаров, Б. де Фаст, Н. Кугушев, А. Бондырев, В. Святополк-Мирский, В. Кванин и др.

²⁶ Туржанский Вячеслав (Виктор, Слав) Константинович (1891–1976) — воспитанник школы-студии МХТ и актер этого театра; с середины 1910-х годов работал в кино как актер и как режиссер, поставив за это время почти 40 игровых картин. С 1920 г. — в эмиграции, во Франции, где начал работать в русской опере, но вскоре вернулся в кинематограф. За постановку фильма «Мишель Строгов» Туржанский был награжден призом Международного Европейского кинематографического жюри, а в 1926 г. был приглашен работать в Голливуде. Из-за конфликта с продюсерами он не завершил ни одной из начатых постановок и вернулся в Европу. Впоследствии работал в германском и итальянском кино.

²⁷ Великий князь Московский Иван Васильевич именовался Иваном IV.

²⁸ Тарич Юрий Викторович (1885–1967) — драматический актер, с середины 1910-х годов эпизодически работавший для экрана; с 1923-го — режиссер и драматург советского кино.

²⁹ Ср. с признанием соавтора постановки Виктора Шкловского: «Леонидов, прочитавший сценарий и посмотревший, как сделана в нем роль Ивана Грозного, сказал: “Я не могу рычать на экране. Дайте мне в руки какую-нибудь вещь. Покажите, что я делаю, чем заинтересован и к чему я стремлюсь”. И мы придумали Ивану Грозному его дело. Он вместе с царицей имеет “белую казну”, заинтересован в государственной торговле льном. Мы в кино были реалистами. Мы искали вещи и обстановку, которые определяют поведение человека, его походку, его отношения с другими людьми, его заинтересованность». — *Шкловский В.* Рождение советского кино // *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино». М., 1985, с.12.

³⁰ Кавелин Константин Дмитриевич (1818–1885) — философ, историк и политический деятель.

³¹ Жданов Лев Григорьевич (наст. имя и фам. Леон Германович Гельман; 1864–1951) — беллетрист, драматург, автор биографического романа «Иоанн Грозный» (1904).

³² Платонов Сергей Федорович (1860–1933) — историк, действительный член Российской Академии наук.

³³ Возможно, за категорическим неприятием фильма стояла и личная причина — знакомство рецензента с нелестными отзывами советских кинематографистов о творчестве его отца — академика живописи Константина Маковского и, в частности, о его известном историческом полотне «Боярская дочь». Режиссер фильма «Крылья холопа» определил живопись Маковского-старшего как «конфетно-приторный, боярско-лебединый стиль». — *Тарич Ю.* Борьба с лебедями // газ. “Кино” (М.). 1926, № 1 (5 января). Ему вторил и сценарист: «Лебеди в исторической картине это как самовар и

тройка в “русских” постановках за границей. К сожалению, тройка и самовар часто попадают импортным товаром в наши собственные ленты. Но с лебедями в нашей постановке мы думаем справиться благополучно. <...> Это совсем не тот русский стиль, который мы знаем от Маковского. Князь Серебряный, Иловайский, Верещагин, передвижники и даже Рерих — все это не материал для режиссера, а враги, которых нужно уничтожать. <...> Вся наша задача — борьба с эстетическим восприятием старины». — Шкловский В. Не Иоанн, а Иван // Советский экран. 1926, № 2 (12 января). См. также: Тарич Ю. «Крылья холопа» // газ. «Кино» (М.). 1926, № 14 (6 апреля). Об этом писала и эмигрантская печать вскоре после выхода фильма на советские экраны. См.: <Б/п.> Советские кинематографические новинки // Звено. Еженедельный литературный журнал, основанный М.М. Винавером и П.Н. Милюковым (Париж). 1927, № 208 (23 января).

³⁴ Ср. с описанием картины: «Холопу — отрубить голову. Крылья сжечь. Никишка в тюрьме. Царица пробирается к нему, развязывает его руки. Царицу выследил князь Друцкой. Царица дает нож Никишке: “Убей его”. Во время борьбы царица всаживает князю нож в спину и скрывается. Докладывают царю. Царь застаёт умирающего Друцкого. Тот успел шепнуть: “Спроси у царицы”. Никишка попадает в тайный подвал и там умирает. На его руке находят кольцо царицы. Царь спокойно, железной рукой душил жену. А после расправы богомольный царь Иоанн в монашеской рясе просит у своего бога благословения на дальнейшие дела свои». — Крылья холопа <Либретто фильма>. <М., 1926>.

³⁵ Маковский С. Советский Иоанн Грозный «Пятый» // Возрождение (Париж). 1927, 7 апреля.

³⁶ В тот период нарком иностранных дел СССР Г.В. Чичерин проходил курс лечения на Лазурном берегу Франции.

³⁷ Сизиф <Г. Адамович>. Отклики // Звено. 1927, № 220.

³⁸ Имеется в виду кинопредприниматель Арнольд И. Быстрицкий, открывший зимой 1911 г. в Санкт-Петербурге электротئاتр «Танагра», где демонстрировались, преимущественно, ленты германского производства и различные технические аттракционы (стереоскопические ленты компании Оскара Месстера, цветные киноленты «Кинемаколор» и т. п.). В 1912 г. совместно с братом Михаилом он развернул прокат германских лент по всему Северо-Западу России, а также занялся собственным кинопроизводством. В начале 1913 г. Быстрицкие вступили в соглашение с компанией «Deutsche Bioscop» и начали съемки в берлинском киноателье серии игровых фильмов по русским сценариям, в которых участвовали известные актеры петербургской сцены (Константин Варламов, Юрий Юрьев, Василий Давыдов, балерина Екатерина Смирнова и др.). Продюсерам удалось выпустить на экраны шесть постановок, преимущественно мелодрам («Глаза баядерки», «Душегубец», «Когда сердце должно замолчать» и др.). Премьеры этих фильмов проходили одновременно в берлинском «Kristall-Palast» и в петербургском кинотеатре «Танагра». После начала I мировой войны российским участникам предприятия удалось эвакуироваться на родину, но владельцы предприятия были интернированы и остались в Германии, занимаясь в

дальнейшем прокатом и продажей фильмов (*Raschit Jangirov*. Deutsche Unternehmer im fruhen russischen Film. — “Die ungewohnlichen Abenteuer des Dr.Mabuse im Lande der Bolschewiki”. Berlin, 1995, S. 31–32; *Янгиров П.* Киномосты между Россией и Германией: эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки. 2002. № 58, с. 162–163). В 1924 г. они перебрались в Париж, где учредили компанию “Luna-Film” по прокату иностранных (в том числе и советских) фильмов во Франции. См.: Кинотворчество. 1924, № 5; *V.Mayer*. Les Russes et le Cinema // Cinemagazine (Paris). 1927, No. 18 (6 Mai).

³⁹ Германский киноконцерн “UFA” был образован в ноябре 1918 г.

⁴⁰ *Скрин.* Конец «Ивана Грозного» // Возрождение. 1927, 30 апреля.

⁴¹ *Волконский С.* О русском экране // Звено. 1928, № 4.

⁴² *Озеров Д.* <М. Каятор>. Об «игре» в синема // Там же. 1928, № 5. Курсив автора.

⁴³ *Адамович Г.* Русский Париж // Русские Новости (Париж). 1946, 11 января.

⁴⁴ *Ладинский Ант.* Письмо из Канн // Советский патриот (Париж). 1946, 4 октября.

⁴⁵ Советофильскому эпизоду истории русской эмиграции в послевоенном Париже посвящена обстоятельная работа: *Будницкий О.* Попытка примирения // Диаспора. Новые материалы. Вып. I. Париж-СПб., 2001.

⁴⁶ См., например: *Рошин Н.* Конец эмиграции // Русский Патриот (Париж). 1944, № 14 (октябрь); *Руманов А.* Как сделаться советским // Советский Патриот (Париж). 1945, 27 июля и др.

⁴⁷ *Струев М.* Стихи // Советский Патриот. 1945, 26 сентября.

⁴⁸ См.: «В самом непродолжительном времени на парижский экран выходит новый советский фильм “Иван Грозный”» (Русские Новости. 1945, 6 июля).

⁴⁹ Известно, что к работе над сценарием режиссер первоначально предполагал привлечь Л.Леонова, но, в конце концов, написал его самостоятельно. Примечательно, что сценарий фильма и текст пьесы были изданы в одном и том же 1944 году.

⁵⁰ Авторская мотивация этой работы была изложена в статьях «Над чем я работаю» и «Родина повелевает – к победе!» (*Толстой А.* Полное собрание сочинений. Т.14. М. 1950, с. 373, 376).

⁵¹ Ср. круг источников писателя, указанный в комментарии А. Алпатов и С. Дурьлина (*Толстой А.* Там же, Т.10. М. 1949, с. 695–697), с режиссерским (*Эйзенштейн С.* Исторический комментарий к фильму «Иван Грозный» // Киноведческие записки. 1998. № 38, с. 173–245). См. также комментарий к сценарию фильма в: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М., 1971. с. 548–551.

⁵² Пьеса Толстого и первая серия фильма Эйзенштейна были удостоена Сталинской премии I степени; оба произведения стали последними в жизни их авторов.

⁵³ Пьеса «Трудные годы» была поставлена во МХАТе в июне 1946 г. (*Толстой А.* Там же, с. 693–705).

⁵⁴ <Б/п.> Вторая постановка «Ивана Грозного» // Русские Новости. 1945. 13 июля.

⁵⁵ *Адамович Г.* «Иван Грозный» // Русские Новости. 1945. 21 сентября.

⁵⁶ <Б/п.> «Иван Грозный» // Русские Новости. 1946, 22 февраля.

⁵⁷ Этот выборный орган занимался восстановлением законодательного порядка после освобождения Франции от нацистской оккупации.

⁵⁸ <Б/п. — Г.Адамович?> Премьера «Ивана Грозного» // Там же, 1946, 8 марта. Напомним, что в то же самое время состоялся кремлевский просмотр второй серии фильма, закрывший ему путь на экран.

⁵⁹ В Париже первоначально демонстрировался вариант картины, дублированный на французский язык одной из местных прокатных фирм, причем в процессе дублирования оригинал подвергся сокращениям и это обстоятельство было замечено эмигрантскими зрителями. Вскоре появилось сообщение: «Наконец, на последнем просмотре был показан долгожданный фильм Эйзенштейна “Иван Грозный” в русской версии <...>. В дальнейшем он будет показываться в лучшей копии, чем это было в прошлое воскресенье» (т.е. 18 марта 1946 г.). — И.Н. Новые фильмы // Советский Патриот. 1946, 24 мая.

⁶⁰ *Ладисский Арт.* «Иван Грозный» // Там же. 1946, 15 марта, с. 3.

⁶¹ А.Н.Толстой скончался 23 февраля 1945 г.

⁶² В этой роли снялась Серафима Бирман, чью игру советская критика признала одной из главных творческих удач фильма.

⁶³ Голливудский режиссер, продюсер и сценарист Сесиль Б. де Милль (1881–1959) получил мировую славу масштабными костюмными постановками на библейские и исторические сюжеты («Десять заповедей» (1923), «Царь царей» (1927), «Клеопатра» (1934), «Самсон и Далила» (1949) и др.).

⁶⁴ *Г.А.Адамович*. «Иван Грозный» // Русские Новости. 1946, 22 марта. О кинематографическом наследии Адамовича и его отношении к искусству экрана см.: Г. Адамович — кинокритик. Из творческого наследия / публ. О. Коростелева и Р. Янгирова // Киноведческие записки. 2000. № 48.

ПУБЛИКАЦИИ

ДВА ПИСЬМА Л.Н. ТОЛСТОГО К ЭЙЛМЕРУ МООДУ <1897 г.>

Когда в середине 1990-х гг. по инициативе В.А. Келдыша выработывался план совместного издания архивных материалов Русского архива при Лидском университете и ИМЛИ РАН, в его предполагаемый состав входили описание и публикация хранящихся в Русском архиве материалов Л.Н. Толстого и его окружения, а также представителей английского толстовства. Однако в ходе подготовительной работы над совместной книгой было решено сосредоточиться, со стороны Лидса, на материалах фондов И.А. Бунина, которые и составили первую часть вышедшего в 2002 г. под редакцией Р. Дэвиса и В.А. Келдыша сборника «С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом» (М.: ИМЛИ РАН). Поэтому, настоящая публикация двух писем Л.Н. Толстого, хранящихся в Русском архиве, преподносится В.А. Келдышу как частичное осуществление его первоначального замысла.

Адресат писем — англичанин Эйльмер Моод (Aylmer Maude) (1858–1938), проживавший в России с 1877-го по 1897 год, один из последовательных приверженцев социальных и философских взглядов Толстого и их преданный пропагандист в Великобритании, в частности — путем многочисленных переводов художественных и публицистических произведений русского писателя на английский язык. Публикуемые письма относятся к периоду работы Моода над подготовкой английского перевода трактата Толстого «Что такое искусство?», который вышел в свет несколькими отдельными выпусками приложения к журналу *The New Order* в 1898 году — непосредственно вслед за первой публикацией на языке оригинала в «Вопросах философии и психологии» (1897, No 5 и 1898, No 1).

Письмо Льва Николаевича Толстого, полученное Эйльмером Моодом 23 октября 1897 г., было обнаружено проф. Холманом в архиве младшего сына Моода, Лайонеля, после его смерти в 1971 г. Оно было впервые опубликовано полностью факсимильно и в расшифровке проф. Холманом в 1978 г. в составе его статьи «L.N.Tolstoy to Aylmer Maude: An Unpublished Letter» в журнале британской Ассоциации преподавателей русского языка «*Journal of Russian Studies*» (№36. С. 3–9). О существовании этого письма было уже известно по английскому переводу выдержек из него, приведенных в биографии Толстого, опубликован-

ной Моодом в 1910 г. (Aylmer Maude. *The Life of Tolstoy*. Vol. 2. London, 1910. P. 537) и по обратному переводу этих выдержек с английского на русский в юбилейном издании Л.Н. Толстого (Т. 70. М. 1954. С. 162).

Письмо Льва Николаевича от 25 ноября 1897 г. включено в «Список писем Л.Н. Толстого, текст которых неизвестен» в том же 70-м томе юбилейного издания (С. 226) на основании упоминания его в ответном письме Моода. Само письмо попало от Моода в коллекцию американского библиофила Джона Клаусона (John Clawson; 1865–1933), судя по всему, в 1920-е годы, когда Моод пытался найти спонсоров для издания полного собрания сочинений Льва Толстого в переводах на английский язык и дарил потенциальным спонсорам автографы из своего архива. Письмо было приобретено недавно у крупной лондонской букинистической фирмы и теперь хранится, как и письмо, полученное Моодом 23 октября 1897 г., в фонде Моода в Русском архиве при Лидском университете. Публикуется впервые.

1

Дорогой Алексей Францович¹,

Ваши замечания о 14 стр. заставили меня внимательнее перечитать ее, и, обдумав еще раз это место, я решил выпустить [две alinéa² именно со слов:] 5-ю лин<ейку> сверху со слов: Такое же значение... и т. д. до слов: У Littré «beau»³ значит [то] ce qui plaît par la forme⁴, включительно.

При этом на той же 14 стр. 4-ю и 5-ю линейку снизу надо изменить так: «Красивым в нашем языке и тех европейских языках, среди которых» и т.д.

Я не понимаю, какие extract<s> from various writers⁵ в 3-й главе недостают вам.

Следующие главы до 11 готовы [и п<осылаю> их]. Посылаю вам 6, 7, 8, и 9.

На всякий случай посылаю вам и 3-ю главу со всеми выписками.

Благодарю вас за известия о себе. Но отчего так кратко? Мне очень хочется знать про вас и вашу жизнь подробнее, про вашу жену и детей. Скажите сыновьям, что я буду им очень благодарен, если они напишут мне. Они, наверно, напишут мне самое интересное. О том, с кем они играют, с какими людьми и животными. Прощайте, дружески жму руку вам, вашей жене[, и в<?>]. Вероятно, Павел уже у вас. Как бы посмотрел из-за забора на вашу жизнь.

Любящий вас

Л. Толстой

2

Давно не получал от вас известий, дорогой Алексей Францович, и боюсь, что вы недовольны мной за то, что я прислал вам последние главы в очень дурном виде. Пишу теперь именно об этих главах: 11, 12 и 13. Если вы не начали переводить, то подождите немного. Я сделал в этих главах, особенно в 11-й и 13-й, некоторые перемены, небольшие, но все-таки боюсь доставить вам лишний труд. Я начал было выписывать те места, в которых я сделал перемены, но это очень сложно, и потому я думаю лучше прислать эти три главы вновь переписанными, или даже в корректурах, набранными. Следующие 7 глав (вы ужасаетесь, как длинно!) я вышлю на днях, т.е. дня через три. Они переписываются. И вам можно будет, отложив на время 11, 12 и 13, переводить дальнейшие. В корректурах я надеюсь прислать вам эти главы, п<отому> ч<то> я отдал Гроту⁷ в «Вопросы психологии», всю статью, с тем чтобы она была напечатана вся сразу, вероятно, в январском номере, и она теперь набирается. Когда именно статья будет вся напечатана, я еще не знаю, п<отому> ч<то>, живя все еще в деревне, не виделся с Гротом и не успел переговорить. Он хотел приехать сюда. Тогда мы переговорим и решим во всяком случае так, чтобы книга вышла одновременно в России и Англии. Грот уже просил у меня разрешения напечатать три первые главы в ноябрьском №, но я не согласился на это, п<отому> ч<то> тогда мог <бы> появиться другой перевод. Я просил тоже Грота никому не давать читать.

Мне было очень приятно то, что Грот, прочтя 3-ю главу, нашел, что это очень хорошая ученая работа. Я в этом некомпетентен, а он должен бы<ть> компетентен.

Жду известия от вас.

Передайте привет жене и детям.

Дружески жму вам руку.

Лев Толстой

25 ноября, Ясн<ая> Пол<яна>.

Вступительная заметка и публикация Р. Дэвиса и М. Холмана

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русские корреспонденты Моода адаптировали под родной язык его имя (Aulmer), присовокупляя к обращению «отчество» (отца переводчика звали Francis).

² абзац (фр.)

³ красивый (фр.)

⁴ форма которого нравится (фр.)

⁵ выдержки из разных писателей (англ.)

⁶ Получено (англ. сокр.)

⁷ Грот Николай Яковлевич (1852–1899), основатель и редактор (с 1899) журнала «Вопросы философии и психологии».

ПИСЬМО Н.Н. НИКАНДРОВА К Л.Н. ТОЛСТОМУ
<19 января 1898 г.>

Москва
19 января 1898¹

Простите, Лев Николаевич, что я беспокою Вас своим письмом, но что делать? Много я терпел, старался заглушить терзающие меня мысли, теперь же чувствую, что дальше не в состоянии молчать, и я пишу именно Вам потому, что я, еще не читавши Ваших произведений, был того именно направления, которого держитесь Вы: читая Ваши статьи, я почувствовал, что не я один таких мыслей. Особенно сильно возрадовался я, когда на днях случайно прочел отрывок из Ваших мнений об искусстве, — мне очень по душе пришлось то, что Вы говорите не в пользу искусства и не придаете особенно якобы облагораживающего значения нашим дорогим театрам, одним словом, я вполне симпатизирую Вашим идеям и все более и более чувствую отвращение к окружающему меня, и теперь мое отчаяние возросло до того, что я такую жизнь готов променять с удов[ольствием] на смерть, но меня от этого останавливает бедность родителей, но, виноват, я еще не сказал Вам, кто я такой и откуда я.

Я сын п[е]ч[т]ового чиновника, до настоящего года прожил в Севастополе, где окончил реальное училище и теперь состою студентом Московского Императорского Училища Путей Сообщения.

Во время жизни в Сев[астопо]ле я 8-ми лет уже самостоятельно путешествовал (пешком) по прекрасным окрестностям Крыма, и вот тут-то я очень полюбил природу. Иногда, утомясь длинной дорогой, возвращаясь с рыбной ловли, я любил зайти в монастырь (Георгиевский или Херсонский, или Инкерманский и т. д.), и тамошнее монотонное пение при полумраке производило на меня сильное впечатление, и я чаще стал посещать монастыри, и мне даже не раз приходило в голову самому уединиться куда-нибудь и проводить время в молитве и созерцании природы, или же поступить в монастырь; мои мысли вскоре стали известны всему Севастополю (как это и всегда бывает в маленьких городах). И меня даже прозвали «монахом».

Особенно много я странствовал, будучи в 6 классе (мне было, след[овательно] 16 $\frac{1}{2}$ лет), я даже по несколько раз ходил в известный м[онасты]рь Косьмы и Дамиана, находясь в дороге от 5 до 10

дней, вот тут-то и начало со мной делаться то, что я не ожидал, — я начал разочаровываться, т.к. завел знакомства с братией, которая, видя во мне молодого человека и, след[овательно], приятного сотоварища (как они полагали) в делах «выпивки», откровенно стала мне открывать свою внутреннюю и внешнюю жизнь. И что же?

Мне пришлось убедиться, что это собрание дармоедов и развратников до крайней степени: водка и т.п. вещи — у них самое обыкновенное дело (я сейчас живо припоминаю, как я в первый раз в жизни узнал, что такое Марсала, т.к. я в первый раз налил у монаха в келии). И вот после двухлетних странствований по святым обителям я стал чувств[овать] к монахам и «братии» даже отвращение. И странно — я не так уж стал относиться к религии, другими словами, впал в скептицизм. За мое оригинальное поведение меня считают неблаговоспитанным, т.к. я презираю танцы и всякие балы, соединенные с безрассудительной роскошью, вовсе не поклонник театров (в жизни был до 5 раз), визитов, а предпочитаю помыслить в уединении о волнующих меня вопросах и так или иначе разъяснить их: мне некоторые доброжелатели хотели привить светские ухватки, но они были мне не по натуре, и я остался таким, каким был прежде, и вдруг попал в самое светское студенческое общество (одно слово «путеец» — что-то легкое, пустое, отшлифованное), пробыл полгода, и мне противно, невыносимо. Я один — для поддержки моих мыслей — никого, все говорят, это, брат, философия, выкиньте ее из головы, жизнь кратковременна, или «жить во всю, или не жить», я, конечно, охотнее выбираю второе, но бедность родителей — препятствие, я должен по возможности обеспечить их материальное состояние, — Вы спросите, почему же я пошел в это Инженерное училище? Вот почему: родители не имели средств отдать меня в другой город, кроме Москвы, а в Москве у меня есть добрые родственники, которые предложили мне располагать их средствами, необходимыми для моего высшего образования, в университет реалам нельзя, и потому мой взгляд останов[ился] на этом Инженерном училище.

И я чувствую, что или сойду с ума, или надо бежать отсюда, чувствую полнейшую антипатию к столичной, часто безнравственной жизни (пока, конечно, сам не развратился, хотя чувствую стойкий характер и сильную волю, и я убежден, что был бы куда-нибудь очень пригоден). Все эти мысли не дают мне покоя, т[ак] ч[то] я просто не могу заниматься своими науками. Мне кажется, что будет лучше, если я просто убегу отсюда и буду странником-скитальцем, т[ак] к[ак] я привык к разным неудобствам пешеходной жизни и укрепил свое здоровье, и имею крупную физическую силу, простуды не знаю.

Не знаю, что мне делать? Уж больно тяжело мне жить среди людей, не разделяющих мои мысли и совершенно другого темперамента: можно сказать, живу один, т[ак] к[ак] о товариществе речи быть не может: они идут на бал компанией, а я не терплю этого ложного удовольствия — это, конечно, нас разделяет, что в связи еще с разными мелкими обстоятельствами (вроде — я никогда не носил и не ношу ничего крахмального) еще резче нас разъединяет.

Я вполне верю Вам, Лев Николаевич, чувствую, что Вы лучше всех можете мне помочь, верю в Вашу доброту, предвижу, что Вы не откажете мне в своей помощи: посоветуйте, что мне делать? Как поступить? Как скажете, то и сделаю, т[ак] к[ак] я, несмотря на свои 19 лет, разочаровался в жизни; пробовал кое-что писать из развития своих чувств и в защиту своего настроения, но, конечно, я для этого мало подготовлен, не поспособствуете ли Вы моему развитию с этой стороны?

Повторяю еще, что я вполне полагаюсь на Вашу мудрость и убежден в целесообразности Ваших идей. Всякий совет Ваш послужит мне духовным лекарством и благодаря Вам, может, из меня и выйдет что-нибудь хорошее.

Еще раз умоляю Вас не измените всегдашней Вашей доброте и известите меня о том впечатлении, которое произвело мое письмо, я жду с волнением и нетерпением каждую минуту Вашего наставления и совета.

Всегда готовый чем могу служить. Искренно к Вам расположенный

Николай Шевцов

Мой адрес: Москва, Инженерное Училище Ведомства Путей Сообщения (Тверск[ая] ул.)

Студенту 1 курса Н.Шевцову.

Конверт: Заказное. В Тульск[ую] губ[ернию] Крапивницкого уезда. — в село Ясные Поляна — графу Л.Н.Толстому.

Адрес зачеркнут, другой рукой написано:

Москва, Хамовники № 21,

Штемпель: Москва, город, почта, 18¹⁹/198,

другой штемпель отрезан.

Послесловие

Николай Никандрович Никандров (наст. фам. Шевцов, 1878–1964) — русский прозаик, до революции выпустивший два сборника рассказов, пользовавшихся популярностью, — «Береговой ветер», куда вошел самый знаменитый одноименный рассказ писателя, и «Лес». Печать-

ся начал с 1902 г. Существует легенда, поддерживаемая самим писателем, что путь в литературу ему открыл А. Грин. Никандров, будучи заключен как близкий к эсеровской организации в севастопольскую тюрьму, потешал сокамерников различными байками. Смешные истории, произносимые у открытого окна, услышаны были другим заключенным, который посоветовал записать рассказанное и послать в газету. Этим заключенным и оказался А. Грин. Так Никандров начал печататься в «Крымском вестнике», где помещал в течение 1903 года свои «Севастопольские картинки». Дебют в столичной прессе состоялся в том же году в «Журнале для всех».

Однако Никандров не скоро ощутил себя писателем, все свое время отдавая подпольной работе. Получив от Е.К. Брешко-Брешковской прозвище «Орленок», он вел пропаганду среди крестьян и рабочих в Пермской и Саратовских губерниях, в Нижнем Новгороде, постоянно арестовывался, попадал под надзор полиции, неоднократно высылался (например, в село Понгама Кемского уезда Архангельской губ.). Самые громкие его дела — разработка плана убийства главнокомандующего Черноморским флотом адмирала Г.П. Чухнина, которые осуществил матрос Акимов, и подготовка побега Б. Савинкова с гауптвахты.

Как он сам признавался, писать приходилось украдкой, так как товарищи по партии никогда бы не простили такую «измену» революционному делу. Но, думается, не последнюю роль сыграла здесь и встреча с Л.Н. Толстым, который пригласил Никандрова на беседу после получения публикуемого письма. Никандров вспоминал, что тогда, выслушав сбивчивый рассказ молодого студента о потери жизненных ориентиров, Толстой произнес сакраментальную фразу: «Верьте себе!» (несомненно, встреча с Никандровым в какой-то мере спровоцировала Толстого на написание в дальнейшем статьи с таким же названием). И эта фраза, а также совет идти в народ подтолкнули Никандрова к тому, что он бросил учебу в Лесном институте, куда поступил после Инженерного училища (это решение совпало с готовящимся исключением его из этого учебного заведения за участие в студенческих волнениях) и стал преподавать в школе села Грязнухи Петровского уезда, а позже в Крестовоздвиженском училище в Пермской губернии.

Можно предположить, что встреча с Толстым по-своему определила и другие жизненные принципы Никандрова, а также его моральный облик. Писателя всегда отличал предельный аскетизм по отношению к жизненным благам. Его жена вспоминала² о бытовых привычках супруга, относящихся уже к более позднему периоду — 1920–1930-м годам, но ясно, что он не изменял им никогда. «К своему внешнему виду он относился очень равнодушно и одевался просто. Нельзя было представить его в хорошем костюме, при галстукe и тем более в выглаженных

брюках. Думаю, что погладить брюки ему даже не приходило в голову за всю жизнь.

Он ходил всегда в толстовках, которые в те годы можно было купить в магазинах, — зимой в суконных, летом в парусиновых. Больше одной пары брюк и одной толстовки у него никогда не было, только летом была лишняя пара на смену, так как брюки были тоже белые. На голове порыжелая кепка, зимой — ушанка. Башмаки, носки — самые простые, дешевые. В комнатах всегда ходил в страшных войлочных шлепанцах, покупал на базаре, он всегда говорил, что чем хуже на нем одежда, тем ему приятнее.

Однако он не терпел, чтобы в одежде была неряшливость, что-то было порвано или отсутствовала пуговица. Все просто, старо, но аккуратно».

Возможно, и очень своеобразное отношение Никандрова к чтению и книгам тоже было продиктовано особым восприятием творчества Толстым, какое сложилось у него в последний период жизни, когда порицалось все, что может быть отнесено к искусству как роду развлечения. Не случайно именно на этот аспект и обращает свое внимание Никандров в отосланном письме. И вполне вероятно, что это в свою очередь и пробудило у Толстого желание встретиться с молодым отрицателем театра, развлечений и пр. Приведем еще выдержки из воспоминаний жены, характеризующие никандровское, в общем-то уникальное в писательской среде, восприятие искусства: «Удивительной чертой характера Николая Никандровича была нелюбовь его к книге. Это звучит для писателя как парадокс. Но это так. Он никогда не читал. Никогда не заходил в книжные магазины, никогда не смотрел книги и не имел книг, не покупал. Он не любил читать, и я уверена, что он не читал даже «Войну и мир». Он не в состоянии был прочитать большую книгу, роман, что-нибудь коротенькое он еще мог осилить, поэтому он признавал Чехова, знал кое-какие его рассказы, и у него была даже тоненькая трепаная книжечка Чехова, единственная книжка в доме.

Он не читал сам и не переносил, чтобы читала я. Стоило мне во время чтения выйти из комнаты, как по возвращении я уже не находила книги. Николай Никандрович моментально ее куда-нибудь запрятывал, иногда запирали в свою корзину³. Я искала, злилась, а он говорил: “Женщинам вредно читать книги. Ты что, хочешь учиться как изменять мужу?”

Когда Гаврюша⁴ с раннего детства стал проявлять интерес и любовь к книге, он очень удивлялся этому, но не мешал мне читать ему.

Однажды мы шли с ним мимо Китайгородской стены напротив Политехнического музея. Вдоль этой стены всегда был большой развал книг, которые тысячами лежали на земле, на расстеленных рогожах, парусине. Любители и знатоки книг находили на этом развале очень ста-

ринные, очень редкие и ценные книги. И вдруг я увидела большую детскую книгу, красочно оформленную, под названием «Сказки деда Всеведа». Я сразу кинулась к ней, горя желанием немедленно купить. Но деньги были у Николая Никандровича, я просила у него, а он не давал, говоря, что книги ребенку ни к чему. Мы отошли, я просила, умоляла, требовала, злилась, а он, поиздевавшись, наконец дал деньги, и я купила книгу. Счастливая, принесла домой, вышла на кухню, а когда вернулась, то на обложке очень крупно было уже написано «Папа — Гаврюшке». Ну, что ты будешь делать, ну папа — так папа, главное, что книга есть. /.../

Когда наш сын рос, он не мешал ему читать и книги не прятал и даже разрешил ему записаться в писательскую библиотеку, но страшно удивлялся, что тот находит удовольствие в чтении /.../

Но не любя читать, не читая, Николай Никандрович обладал каким-то необыкновенным даром проникать в незнакомую ему книгу. Сам он никогда не интересовался и не брал такую книгу в руки, но если по ряду обстоятельств ему надо было дать ей оценку, ему достаточно было прочитать несколько страниц, чтобы составить о ней точное, правильное мнение. С первых не только страниц, а строк он определял ее художественную цену, степень талантливости или отсутствия таланта у автора, значимость ее содержания. И не читая, он с полным знанием обсуждал эту книгу с лицом, тщательно ее прочитавшим⁵. И не ошибался. Меня это всегда поражало.

Одно время, в 50-е годы⁶, он вел занятия с начинающими писателями. Как они были организованы и на каких условиях, я не помню, но он вел эти занятия и очень успешно, были довольны обе стороны. Для меня остается загадкой, как он мог беседовать о литературе с людьми, конечно, более начитанными, чем он сам, и как разбирал их произведения, не читая полностью, если это произведение было большим. По-видимому, он читал 2–3 страницы начинающего автора, просматривал и составлял мнение. А выразить это мнение он мог художественно и талантливо, так, чтобы заворозить и убедить не только этого автора, но и всю аудиторию.

Николай Никандрович не только не любил читать, он не любил театр, не любил кино /.../».

Как видим, истоки такого отношения к искусству проглядывают уже в письме к Толстому. Как бы в противовес «книжности» Никандров всегда упивался «живой жизнью», ценя ее превыше всего. И это тоже идет у него от Толстого. Это восхищение художественно организует его лучший рассказ — «Береговой ветер», а также и другие наиболее удачные произведения писателя⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Письмо публикуется по копии, хранящейся в семейном архиве сына писателя. Оригинал — в музее Л.Н. Толстого в Москве.

² Жена Н.Н.Никандрова — Сазонова Наталья Алексеевна (1908–2001). Брак был заключен в 1929 г. В марте 1930 г. родился сын Гавриил. Воспоминания цитируются по экземпляру, хранящемуся в семейном архиве сына.

³ В корзине Никандров хранил весь свой домашний скраб.

⁴ Сын Никандрова Гавриил.

⁵ Много ценных замечаний по поводу выходящих книг содержится в переписке Н.Никандрова с товарищами по писательскому цеху, хранящейся в РГАЛИ.

⁶ На самом деле такие занятия с начинающими писателями Н. Никандров вел еще в 30-е годы.

⁷ Подробнее см.: Михайлова М.В., Красикова Е.В. «Индивидуальность свою пишущий должен отстаивать — это и есть талант» // Никандров Н.Н. Путь к женщине. СПб., РХГИ. 2004.

З.Н. ГИППИУС ДНЕВНИК

<декабрь 1916 — январь 1917>¹

См. <отри> последний листок. Можешь и ничего не смотреть. Потому что это неинтересно. И о нашей жизни вовсе не дает никакого внешнего понятия.

Погода удивительно хорошая. Я лежу утрами на солнце. Жар у меня не вечером, а в <нрзб.> часов. Но здесь все пройдет скоро.

Извини, что ничего не умею тебе писать.

Не разлучайся, пока ты жив,
ни ради горя, ни для игры.²

И сторожит Молчаний Демон
Колодцы черные свои.³

Да, отчего нельзя убедиться, что все слова — напрасны, все, к кому, и какие, и когда бы ни были они обращены? Это человеческое сумасшествие — верить, вопреки знанию, и поступать по вере. Однако, не стоит об этом. Я избавлюсь от сумасшествия. Я дам праздный выход словам... и уж потом их не будет.

Напрасны только слова, обращенные вовне, все равно, будь это разговор или литература. Только это нужно признать, пора. Относительно же слов, обращенных вовнутрь, к себе, — я ничего не говорю, так как и само собой разумеется, и спора нет, что они — напрасны. Просто выход скопившимся. Нет, я не виню Диму⁴ ни в чем. Нет у него ни вольного, ни невольного греха. Он такой, и это им все сказано. Он Такой, и нет таких — не может же видеть. Нет же вины, если хочешь другому того, чего себе хочешь (напротив). Если этот другой бунтует — удивление, грусть, а не вина.

У нас еще разные способы для консервации своего «я» и своих ценностей. Вот и все.

У нас разные «ценности» и разная их иерархия. Вот и все. И никто не виноват.

Впрочем, я уже утратила здесь все свои способы и надежду что-нибудь консервировать. Я просто в отупении и — в хроническом (тупом же) страхе.

А он особенно разлагает. Последнее.

Конечно, Дима не приедет, и мы понапрасну здесь сидим. Напрасно, потому, что он хочет быть там без нас. Для меня это было бы ужасно, если бы не было уже все равно от оупения и плоской покорности. Я перестала верить, что могу что-либо изменить. И ни один палец мой не двигается.

Иногда с величайшей яркостью, точно под прожектором, вижу то, что есть. Созерцаю, и — ни одним пальцем не двигаю. Не могу, верно, и не хочу. Все равно. Нельзя же, чтоб не было того, что есть.

Я — на черной подкладке. Отлично знаю. Но — может быть я — на розовой. А жизнь на черной, и потому мы сходимся?

Да, мы не сходимся, в этом вся суть. Иногда я вся вспыхиваю от возмущения неестественностью жизни, исковерканностью (натуральной) людей. Не говоря о широком. Но — вот в узком, личном. Не могу привыкнуть. Точно глупая и бездарная повесть.

Формулирую для себя коротко: я Диме совершенно ни на что не нужна, и никогда. И не то, что не — нужна, а в одно слово: ненужна. Когда он болен — ясно. Когда здоров — тоже ясно. Для себя — что мне трудиться выписывать доказательства?

Но нужен ли и он мне? Может быть — тоже нет? Может быть, никто никому не нужен, а только мечтанья и капризы все?

Или нужны «так себе», для удобства (если подойдет), для компании... для «вообще»?

Какие-то у меня вьезшиеся предрассудки и капризы. От них лекарство — тупеть, елико возможно.

Дима устал от меня, от Дмитрия. «На другой перинке полежать». А я въедалась во все, во всех — а не устаю. Чем дальше, тем больше: как неприятно, как неудобно.

Я, как дерево, с которого лисья не опадают сами ни за что. Можно оборвать их много, или все... но уже новые не вырастают.

Незабвенно. Незабвенно.

Чем люди дальше и чуже — тем я с ними живее и «милее». Напрасно я выдумала, чтоб Тата и Ната⁵ приезжали. Это я для них, чтоб погуляли, отдохнули... А мне Тата не нужна. Я еще во что-то верю, когда издали пишу ей, а когда ее читаю или вижу — гляжу молча, издали.

Мне, пожалуй, никто не нужен. Status quo — и покой, покой. Ценности потеряны. Душа оглохла. Выбираю (поневоле) «ничего», ибо слишком долго и неумно капризничала.

Бессмысленное состояние! Утешает физический декаданс. Но еще медленный.

Превратилась в «уныльницу» — и очень скучаю вдвоем с собою. И стала очень ограниченной. Внешнего, реального как-то не замечаю. Замечу — забываю. Как сны: «Один другим, скользя, сменялся, и каждый был как тень, как тень...»⁶ Да, ведь это тоже о Диме. Я тогда была в Париже, (мы одни) я была вся истерзана втихомолку и заболела. Был тогда крутой сход (вторая, высокая, ступень вниз) с Димой. Первая — его отъезд из Кани, — и возвращенье. (Для непонимающих — это смешно, это странные счеты, но мне не смешно, потому что это — реальность, сначала «вторая», а потом она переливается в первую, уже для всех видимую, но не ужасающую никого, т.к. они ни перелива, ни источников не видели и значения поэтому не видят. Безвозвратности. Они, другие, не то, что забвенны: им нечего забывать или помнить. У них время не цельно.)

Ну так вот. Это была вторая последовательность. Тогда умерла А.П⁷. Тогда вся неправда очевидная была на стороне моей, нашей. Тогда Дм. «убежал» от суда. Тогда... вот до чего мы разные с Димой, что если бы моя мама умерла (а она была для меня больше, чем для Д. — А.П., я это говорю одна, перед собой) — у меня все было бы иначе, наоборот. Общей, нормальной, «правды», нет. Для каждого она в его росте. И, вечно обманывая себя, ища не разности, а близости, ищешь своей правды у другого. Человеческое сумасшествие! Глядя отсюда назад, наверх, я улыбаюсь. Но тогда была только вторая ступень снижения по сумасшедшей лестнице, на которую я влезла. Дима, провожая нас, еще сказал тогда: «я приеду». (Теперь-то и разговора такого физически не могло бы быть). Я все трезвела и видела, но на второй ступени нельзя не иметь моментов полного безумия. Особенно во сне. И вот (теперь даже перед собой стыдно это написать) у меня рядом с разумной ясностью мысли, текла какая-то другая струя в душе, необыкновенно глупая, но необыкновенно властная. Дима не поверил телеграмме Дм<итрия>, что мы остаемся, пот<ому> что я больна. Тогда вдруг глупое, властное мое течение стало высчитывать часы, когда приедет Дима. И знать ничего не хотело — высчитало точно. И в последнюю ночь дало мне такие яркие образы Д. приезда, что я не думала, что такие сны бывают — реальности, только более легкие, острые и озаренные. Впрочем, им что-то мешало, этим «снам моей последней ночи».

«...Один за другим (такие же, о том же) сменялся, и каждый был как тень, как тень (легкий, милый). А (вот она, помеха!). Кто-то мудрый во мне смеялся, твердя: проснись! Довольно! День!»

После многих, многих ступеней вниз по лестнице (все могла бы пересчитать, перед каждой упиралась, ногтями цеплялась, плакала, знала, что обратно нет пути) — я теперь — почти весь этот «мудрый, смеющийся...», даже уже не смеющийся, просто неподвижно-мудрый. Почти... потому что хотя не по одной, через две ступеньки приходилось вниз скакать (движение вниз — ускоряется), ниточка безумного течения до сих пор во мне есть. Редко очень — но я ее еще ощущаю. Где там «властное»! Просто режущая, ненужная нитка. Это стыдно, но пусть стыдно, я люблю (полезно) не скрывать перед собой стыдных вещей.

Впрочем — «мудрое» и «глупое» — не слова. Скорее так: трезвое, неподвижное сознание неподвижной всамделишности (так было, так будет). И умное, созерцательное, ее приятие. А с другой стороны — неподходящее к данному чувство, активное, волевое, но такое «вопреки» всему, что не имеющее исхода и само себя поедающее. Ни глупое (в существе), ни умное, — без имени для всего здешнего. Оно одинаково в себе, к чему бы их <нрзб.> не относилось: к большому общему, или к малому личному. Оно не этим измеряется. Оно — мало никогда не бывает. Всегда огромно, т.е. без меры. Другое дело, что его мало. Теперь во мне его почти нет. Ниточка. Безвластная, потому что тоненькая. А «мудрый» (трезвый, данный, созерцательный) расширился и душа им заросла.

У меня нет графомании. Мне тяжело и лень писать. Но я заставляю себя, ибо это меня как-то «упорядочивает». Вместо чтения бесчисленных романов, которых я почти не понимаю, читаю машинально, в середине забываю начало...

То, что я писала третьего дня — просто. Просто себе это врожденное сумасшествие «чуда», притом такого, какое, как будто, бывает, такого, какому «мудрый» никогда явно не противоречит, только молча улыбается... потому что и этого чуда тоже не бывает.

И довольно о чудесах.

Вейнингер⁸ говорит, что «болезнь — всегда вина». Тут есть правда. Вина, но виноватить друг друга никто из людей не может, ибо все виноваты, и вина эта не перед друг другом.

Не только за болезнь, но ни за что не могу я виноватить Диму. Но плакать о нем, могу же я? Никто меня не слышит. И вот я плачу о нем, всеми своими внутренностями. Плачу о нем (не скрывать же) и ради себя, за себя, плачу о нем и ради него, за него, что бы я выбрала?

Что я пишу? К чему эти вавилоны? Дима болен, это главное, и надо, чтоб он выздоровел. И моя мука, очевидно, что я чуть фатальным образом в состоянии полного созерцания и пассивности. это и есть

самое неестественное, — даже не только для меня для всякого в извечной мере.

Я не доктор, но и не каменный идол, а человек. Естественно ли мне жить здесь? От кого можно требовать этого? Дима все боится «требовать» (и от себя) — и вот до чего дошел, и вот до чего меня довел.

Я даже вокруг себя не помню такие примеры снижения с общечеловеческого уровня — по своей вине.

У меня еще убеждение, что в Спб., и при той обстановке, кот<орую> он сам себе воздал, он ни за что не поправится. При всех «роскошных» докторах — он будет слабеть и опускаться, ибо и при докторах нужна еще воля к жизни, как к ценности, и внутренний смелый упор.

Дима же, при мнительности невероятной (да, да) — воли, однако, не имеет. И так и будет. Писать ему не могу. Сделала попытку, но он не получит писем до отъезда Т. и Н. Да и напрасная попытка.

Господи, как некрасиво, и неумно, и... мучительно.

Очень жду их нетерпеливо, так нетерпеливо, что даже подозреваю себя: уж не надеюсь ли где-нибудь подсознательно, что — а «вдруг» — с ними приедет и Дима, или «вдруг» они привезут от него хорошие вести («чудесные») или «вдруг»... уж я даже не знаю, что.

Однако не могу допытаться у себя ничего ничего толком, и, конечно, знаю, что Дима не приедет, ни теперь, ни потом, и что хороших вестей нем не привезут. Но все-таки жду их (Т. и Н.) Пусть погуляют, отдохнут, порадуются вместо меня солнцу и воздуху, тому, чему я так горестно не могу радоваться.

Я бы не могла самоубиться, кроме всего, еще и потому, что это было бы слишком откровенно. Слишком отдать, открыть себя людям, которым я вовсе не желаю ничего открывать. И вообще то «стыдно» умирать, как стыдно быть несчастным. А умирать по собственной воле — открывать не только тело, но и душу тоже. Нет!

17 г. январь.

Ну вот, все так, как я и знала. Так же все неестественно, как было. Письмо от Димы самое безнадежное. На мое от 21-го телеграммы не было. Значит окончательное «нет». Значит, все безвозвратно, бессмысленно было — наше сиденье здесь, и таким останется. Мало того: выехать раньше 17-го мы не можем. Билеты могли быть взяты на это число, только. Т. и Н. не захотели подольше остаться, с муками взяли казенные на 7-е.

Я как-то не могла с ними говорить. Да и не надо было. Что ж, даже не знаю, хочу ли я и 17-го теперь ехать. Вот уж не рвусь! Все рав-

но, Дима не поправится, пока не уедет, значит я буду желать, вернувшись, чтоб он скорей уехал. И буду.

Еду с ненавистью к Спб-гу и ко всем людям, так «мило» Диму наущавшим. С совершенно открытой ненавистью. И, как писала ему, запиру квартиру на ключ, а телефон сниму совсем.

Я с 1-го совсем больна. Но абсолютно к этому равнодушна. Т. е. не желаю, как часто, быть подольше и побольше больной. Не сержусь на судьбу, что вечно моя болезнь — только пустые пустяки, неприятная и незначительная инфлуэнца.

Вот как я нагло откровенна. Уж и перед собой стыд потеряла. Но откровенность и скрытность, слова и молчание, — одинаково ничего не дают и бесполезны.

Все эти <нрзб.>, в этой тетрадке, слова — до чего они мне чужды и как блистательно ничтожны! И ведь, думала, что думала все время о Диме, а не о себе ли? Потому что говорим все время о себе. Впрочем, то, что я думала о нем — не имеет смысла говорить себе. Я же знаю, помню, и — боюсь как-то пропустить это. Именно боюсь, и мне жалко быть хоть на минутку несправедливой, — вдруг! А ведь слово, сказанное или написанное — оно уже где-то отразилось, закрепились.

Про себя — не боюсь. Про себя, о себе, — я вольна, и пусть. А о другом, о нем в особенности — не смею.

Да, бывает, что у души «плохой обмен веществ» тоже, и если это совпадает с телесным плохим обменом, то необходимо двойное лечение, иначе не вылечится и тело. Одни «роскошные» Вальтеры⁹ не помогут — даже в своей области тогда.

Человек — лечится сам, Вальтеры только помогают и указывают лечение. Тоже и с ослабевшей душой, — лечится самому... но как найти тут нужного Вальтера? Ищи его в том, кого ты любишь. Он твой искуснейший специалист. Сколько бы я ни любила Диму — я не помогу ему лечиться, если не он сам захочет моей помощи, не любить достаточно для примитивной человеческой смиренности. Как я понимаю — ужас этой своей беспомощности, и малую любовь, и недостаток человеческой перед другими смиренности! Ведь я такая же — одинокосамослабая... нет, не такая же, потому что я это вижу и знаю, куда это ведет.

Дима о себе думает с такой уязвленной болью, что старается меньше думать. И с равными, видящими его думы, ему больно. Он любит быть с далекими, а если с близкими, — то с теми, кто беспомощнее его. Он любит помогать, и любит погибать без помощи. За оказанную человеком помощь, за мгновенье (внутренней) нужды в человеке — он потом невольно платит бессознательным возмущением, бунтом, с которым не справляется. Ох, как я и это понимаю все! Но у меня есть

спасенье — я скачу так далеко в самой гордыне, что она уже переворачивается наизнанку. Я уже все сжигаю за собой — и тогда легче, и тогда ломается внутри колющее острие, и я могу понять свое простое и бедное человечество, гибнущее вне любви и близкой помощи. — На минуту? Пусть. Но и она не даром.

О том, что Дима меня не настолько любит (именно меня, видящего близкого), чтобы я могла ему помочь, — об этом я только плачу. То есть об этом факте, что не могу ему помочь. (Потому что я не вижу и никого другого близкого видящего около него. Кто? А если нет никого, значит он будет без помощи? Сейчас?) Ну вот, об этом я плачу тихо. А злюсь и сержусь на него — за другое. Унизительно злюсь за то, что он мешает мне любить его, как надо. Когда вижу это — схожу с ума от злобы. Ведь это значит, что и я не смогу любить его, как мне надо — и он не сможет мне ни в чем помочь, лечить меня: бессилён будет, как я теперь перед ним? Ведь помогает только любимый, а не любящий.

Может быть это сторона эгоистичного выверта, но так я чувствую, как оно для меня есть. И когда тебе мешают растить в душе нужную силу, и душа гложет... как страшно.

Пусть даже ему не нужна моя любовь, да мне-то она нужна! Господи, у меня душа такая жесткая и острая, ей так нетрудно помешать любить. Ничего не стоит. И так трудно растить в ней любовь. Держать выращенное. Зато корни, если вошли, остаются, как шипы.

Пустое, пустое, довольно! Это я баюкаю, отвлекаю себя рассуждениями. Я думаю только о том, что Дима там — болен, а я здесь — ничего не могу, даже быть здоровой, да и не хочу: потому что это естественно.

Великая Кривая
Все побеждает без борьбы.
Ибс.<ен>¹⁰
6 января, 17 г.

Милый Дима, девочки завтра уезжают, Тага просила меня написать тебе. Говорила, что не понимает системы молчания и умолчаний и т.д. Но я не могу писать тебе. И — все равно — посылаю тебе эту сбивчивую тетрадку, хотя это вовсе не «дневник» для тебя, а так, что-то попутное было для себя одной. Никуда не предназначавшееся. Для процесса писанья. Быть может, это тебя расстроит? Но я не знаю ничего, что бы тебя настроило, даже ложь, даже молчание. Ведь оно тебя до сих пор не настраивало и ничего не улучшило. А многое ухудшило.

Перестань бояться глядеть и слушать. Да и ничего страшного пока нет. Очень печально, что все так случилось, но чем больше мы эту печаль почувствуем, тем будем умнее и осторожнее.

Я верю, что ты меня любишь, ты же не можешь убедить себя, что я здесь весело и бодро укрепляю свое здоровье, пока ты так далеко больной и в неопределенности. И я ничего о тебе по неделям не знаю. Ведь хочешь — не хочешь — ты должен же знать и без моих слов, что неладно. И сегодняшняя твоя телеграмма не могла дать мне бодрости. Ты молчанием хотел дать мне понять, что тебе легче одному, и чтоб мы не приезжали. Я осталась, но ты должен же знать, что мне-то это было в тысячу раз тяжелее, чем тебе легче.

Но не будем спорить. Видишь, уже нет <сил> у меня писать. Очень горюю, что не могу ехать завтра. Но не могла бы все равно из-за нездоровья. Милый мой, бедный, ты меня прости, а ведь ты же не виноват, боль родит боль.

Твоя З.

Тетрадку я и не читала никогда. Можешь ее уничтожить.

Послесловие

Автобиографизм можно отнести к числу ведущих принципов модернистской литературы «серебряного века»: каждодневный материал собственной жизни превращается в наброски к будущим художественным произведениям (например, истории из дневников Марины Цветаевой, которые были опубликованы как отдельные рассказы¹¹; или рассказ Валерия Брюсова «Моя Юность», в который включены отрывки из юношеских дневниковых записей автора).

Пожалуй, наиболее плодотворным автором дневников оказалась З.Н.Гиппиус — не столько по части объема, сколько в области экспериментирования с дневниковым жанром. Гиппиус одновременно вела несколько дневников, каждый из которых был посвящен различным событиям.

Наряду с «Contes d'amour. Дневник любовных историй» (1893–1904), Гиппиус вела дневник, озаглавленный позднее «О бывшем» (1899–1914 гг.)¹². Причем, если первый по своему содержанию представляет записи личного характера, а по структуре приближен к классическому типу дневника, то последний — это сложное целое, в котором формально воспроизводится структура дневниковых записей, причем в силу специфики содержания — в тексте речь идет о б организации «новой церкви», дневник этот написан в стилистике евангельского текста (несмотря на чрезвычайную фрагментарность, записи возобновлялись, как правило, каждый год, примерно в одно и то же время — в страстную неделю перед православной Пасхой — и приурочивались к годовщине «новой церкви», которую Мережковские организовали у себя дома в 1901 г.)

Дневники Гиппиус прежде всего подразумевали читателя — неслучайно она решилась в 1927 г. опубликовать свой дневник 1914–1917 — «Синюю книгу»: «Вопрос о печатании этой потерянной и возвращенной рукописи долго оставался для меня вопросом. Не рано ли? Давность только десятилетняя... Но это, как раз, говорило в пользу напечатанья дневника. Ведь это — только запись одного из тысячи наблюдателей пошлого»¹³.

Конец 1916 г — начало 1917 гг. Мережковские провели в Кисловодске, куда они отправились на отдых. 14 ноября в «Синей тетради» Гиппиус сделала запись: «Я уезжаю в Кисловодск. Не стоит брать с собой эту книгу. Записывать не у решетки Таврического дворца, можно лишь «психологию» (логические выводы все уже сделаны), а психология скучна». В Кисловодске она пишет заметки — «летучие листки», а также ведет записи в небольшой тетрадке, которая затем с оказией была передана ею Дмитрию Владимировичу Философову, близкому другу семьи Мережковских, отношения с которым складывались у Гиппиус чрезвычайно неравномерно. Их случайное знакомство, о котором у Философова остались неприятные впечатления, относилось еще к 1890-м годам, а затем возобновилось в период сотрудничества Мережковского и Гиппиус в журнале «Мир искусства»¹⁴.

Традиционно дневниковая хронология в данном документе по сути отсутствует; в частности, датировано непосредственно следовавшее после записей письмо Д.В. Философову, которое является одновременно продолжением дневника. По всей видимости, Философов был одним из постоянных читателей дневников Гиппиус (во всяком случае, не только записи в дневниках обращены к нему, но и содержат указание на, что дневник имел свих читатлей). По наблюдению А.М. Новожиловой¹⁵, если сравнить рукопись дневника Философова, сохранившегося в РНБ, с рукописным текстом «Петербургского дневника» Гиппиус, то явственно вырисовывается общее поле описания событий, подчас дословное воспроизведение одних и тех же фраз, что может свидетельствовать о том, что бытовой дневник Философова — это своеобразная «заготовка» для «художественного» дневника Гиппиус.

Предлагаемый вниманию читателя «эпистолярный дневник» Гиппиус может рассматриваться как «пограничное» явление, сохраняя одновременно интимность дневника и необходимый диалогизм эпистолярия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рукопись дневника хранится в: ОР РНБ. Ф 481. Оп. 362А, Ед. 6.

² Стихотв. З.Н. Гиппиус, под. заглавием «Берегись» (1913) — вошло в цикл «Молчания» в сб.: Последние стихи. 1914–1918. Пб., 1918. (Затем в сб.: Стихи. Дневник 1911–1921. — Берлин: Слово, 1922.; цикл «У порога»).

³ Из стихотв. З. Гиппиус «Колодцы» (1913), сб. «Последние стихи». (Затем в сб.: Стихи. Дневник 1911–1921. — Берлин: Слово, 1922.; цикл «У порога»).

⁴ З.Н. Гиппиус называла Философова Димой, а Мережковского — Дмитрием. (См. Гиппиус З.Н. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951).

⁵ Татьяна Николаевна (1877–1957) и Наталья Николаевна (1880–1963) Гиппиус — сестры З.Н. Гиппиус.

⁶ Стихотв. З. Гиппиус «Последние сны», сб. «Последние стихи» (см. коммент. 2). Стихотв. Было датировано: «Париж, 1912».

⁷ Анна Павловна Философова (урожд. Дягилева) (1837–1912), мать Д.В. Философова, общественная деятельница. (О ней см., напр.: Сборник памяти Анны Павловны Философовой. Т. 1. А.В. Тыркова. Анна Павловна Философова и ее время. Пг., 1915). Гиппиус была знакома с А.П. Философовой, поддерживала с ней переписку (хранится в ОР РНБ).

⁸ Отто Вейнингер (1880–1903) — австрийский философ, его книга «Пол и характер» (1903) оказали влияние на концепцию пола у Гиппиус. (См. некоторые работы, посвященные данной проблематике: Filonov Gove A. Gender as a Poetic Feture in the Verse of Zinaida Hippus // American Contributions to the 8th International Congress of Slavists. Columbus (Oh.): Slavica, 1978. Vol. 1. Linguistics and Poetics. — P. 397–407; Weststeijn W.G. «Svjataja Krov'», Love, God and Death in the Work of Zinaida Gippius // Festschrift für Herta Schmid / ed. By J. Stelman, J. van der Meer ed. Amsterdam. 1989; Matich O. Zinaida Gippius: Theory and Praxis of Love // Культура русского модернизма: Сб. статей к 70-летию проф. В.Ф. Маркова. М., 1993. С. 237–250; Presto Jenifer. The Androgynous Gase of Zinaida Gippius // Russian Literature, 2000. Vol. XLVIII. № I. — P. 87–115 и др.)

⁹ Возможно, имеется в виду Карл Антонович Вальтер — дворянин, доктор медицины, почетный лейб-медик, который заведовал хирургическим отделением больницы Общины Святой Евгении, а затем служил в Госпитале, организованном в Зимнем дворце в 1915–1917 гг.

¹⁰ Гиппиус цитирует драму Генриха Ибсена «Пер Гюнт». Можно предположить, что Гиппиус также была знакома с книгой Отто Вейнингера: «Генрик Ибсен и его драматическая поэма «Пер Гюнт» (Об эротике, ненависти и любви, преступлении, идее отца и сына)», Спб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1909.

¹¹ Марина Цветаева. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 4.

¹² Дневники / Вст. ст., сост. А.Н. Николюкина, комм. Т.В. Воронцовой, Д.И. Зубарева, А.А. Морозова, М.М. Павловой, А.И. Серкова, Н.В. Снытко. М.: МПК «Интелвак», 1999. Т. 1–2.

¹³ Там же. С. 380.

¹⁴ См. об истории этого знакомства по документальным материалам в статье: Соколов А.Л. Мережковские в Париже 1906–1908 // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. [Т.] 1. – С. Вып. 1. С. 319–371. См. также: Пахмусс Т. Страницы из прошлого: Переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Filosofova и близких к ним в «Главном»; Борис Савинков в жизни Зинаиды Гиппиус; Страницы из прошлого // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология; Ежегодник 1997. М.: Наука, 1998; История «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного»: Из «дневников» Т.Н. Гиппиус 1906–1908 годов / Публ. М.М. Павловой // Эротизм без берегов [Назв. обл.: Эротизм без границ]. М., 2004. – С. 391–455.

¹⁵ Новожилова А.М. Петербургские дневники Зинаиды Гиппиус («Синяя книга», «Черная книжка», «Серый блокнот»): проблемы поэтики жанра : автореф. дис. ... к.ф.н. [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2004. – 22 с. Ее же: «Петербургский дневник» З. Гиппиус за 1917 год. Текстологический анализ // Русская литература XX века: Итоги столетия. Международная научная конференция молодых ученых. СПб., 2001.

И.И.Коневской
БАЛЛАДЫ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО¹

Баллады Алексея Толстого — обширные течения жизни боевой, поистине богатырской. Они несутся в полете воли человеческой и воли событий. Во главе их всех — как носитель первообразной самодовлеющей силы боя — Гакон слепой², не разбирающий ни своего, ни чужого. И тут же как носители неумолимой судьбы взаимного борения — вороны, скликающиеся и слетающиеся после трех побоищ. Всюду или самое движение мятется по волнам северного синего моря, или же это море простирается и шумит, ропщет где-то вдали, в седой пене вечное. Над морскими водами красуются острова, осененные древними дубами. Берега его, в рощах своих из тех же величавых и пышных деревьев, скрывают в себе божницы древних сильных славянских божеств; и вокруг святилища великого Громовика поморские девы ходят «хороводным колом»³. Древнейшее славянское гражданство и богопочитание живет и властвует вокруг славного холодного моря, и всюду угрожает столь же исконным хозяевам этих вод, крепким варягам-викингам. В силу этого распоряжения морем и побережьями, славянское племя предстает в давно забытой мощи и блеске стройности и сомкнутости; в его среде создается цветущая возделка и строительство. Братские и воинские связи с гордыми и свежими варягами, с их сочной страной, где «шиповник алеет пахучий»⁴, «все дикие яблони в цвете»⁵, растут роскошные клены и дубы, всюду оказывают свое могущественное животворящее действие.

Влага и ветер моря живут и бодрят все. И вот, к тому же морю устремлены безграничные степи и дубравы Руси, и с одного конца, с морских берегов на них напирают варяжские рати, а из земных далей несутся славянские дружины. Однако и славянскими сонмами правят дети варяжских мореходов; они движутся черноземной силой широких и сонных степей, выстраивают ее в сомкнутые ряды, искрящиеся шишаками. Они же решительно спускаются вниз по льющим волны к югу великим русским рекам, по вековому пути «из Варяг в Греки», дерзко устремляют свои ладьи и по волнам южного моря, и потоки их подплывают и бьют в берега древней, пышной, обветшалой эллино-азиатской культуры. Хищно ищут

они, чем нажиться в веками накопленных благах и стяжаниях этой культуры и захватывающее обаяние оказывается на них с великолепным и парящим выспрь богопочитанием и богослужением. Варяжский ославянившийся князь, впечатлительный, страстный и лукавый, увлечен гордым замыслом — стать под покров нового Бога, который сильно поразил его величием и великодушием. И вот он отвергает былых, более человекообразных и стихийных богов родины и идет по старинным улицам приморского города — строить храм, блещущий яшмой, мрамором и мусией, совершать чуждые, сложенные далекими и сильными народами загадочные обряды, твердо уповая на их чудодейственную силу. Потом, со стройным торжеством в вольной, чуткой и творческой душе он возвращается под звуки новых песен, их «демественный лад»⁶ на судне, отягощенном диковинными, иноплеменными сокровищами-статуями из мрамора и конями из бронзы в свой родной край, полный щебечущего весеннего ликования, цветущего блеска и благоухания. Вся эта картина составляет один из самых живых центров в былевом пении Алексея Толстого о борьбах и победах варягов-руссов.

Так и по лицу русских просторов разрастается славная, светлая культура. Варяжская стойкость и энергия вступают в союз со славянской нежностью, грацией и широтой размаха душевного. С Востока этот зарождающийся культурный слой ничем не огражден от натиска бродячих племенных сил, безобличных, глухих, подобных тучам пыли. Безнадежные степи без удержу уносят ветры к ним и от них. Крепко приходится упереться в устой своей земли начинателям гражданственного быта на этой беззащитной и беспредельной равнине, чтобы отстоять свою твердыню среди этого наплыва кочевых хищников. И вот возникают исполинские облики вокруг правительственной державы потомка варяжских вождей, которые по произвольно избранной черте необъятного степного пространства раз сталкиваются заставой, как привратные каменные изваяния. Исто русские представители блюстителства стройности и порядка, редкие образцы обращения славянской удали и уймы сил на опору и оплот созидательной деятельности, они выдаются в глубь пушистых смолистых боров, на дали разноцветных и зеленеющих степей или разливных полноводных рек, великолепными, роскошными носителями личной воли и своеобразия. В лице их изъясляются первообразы, родоначальники всех творческих и ладных умений и способностей русской породы. И так разворачиваются кругозоры, вдвойне обаятельные и увлекающие к горизонтам грядущего. Вот пируют, празднуют свою гражданскую власть преус-

пеяние под звон «кованных чаш»⁷ и переливных гуслей, все эти витязи вокруг стола «Красного Солнышка»-князя и предают поруганию и посрамлению тусклого урода Тугарина, порождение унылых и низменных песков и солончаков, их серой пыли. Вот самый проворный, смышленный и бойкий из богатырей, «прелестник Алеша»⁸, своей искусной игрой на гусях обворождает какую-то, должно быть, восточную половецкую красавицу, под сияющим жаром полуденного небосклона, среди неги широкой сонной реки, ее млеющих пышных камышей и «душистого аира»⁹. Так и заливается в дали всех этих зрелищ и действий просветленный припев, славящий вечную гармонию: «Ой ладо, ой ладушко-ладо!»¹⁰ В этом звоне и пении — весь дух поэта-певца творческой любви, рождающей обильные и стройные, округленные плоды.

Но с большей еще полнотой сам поэт выступил истинным вдохновителем всего прославленного им культурного строя Киевской Руси. В песни слепого гусяря, призванного на пир князя в дубраве во время полеванья, поэт воззвал к горячим творцам народного устройства о понимании величайшего творчества, художественно-созерцательного. Он провозгласил его сложение всеобъемлющей жизни, мирового Целого, как в нем личность делается причастна к бесконечному многообразию вселенной, и единому духу этих ярких образов. Гимн слепого — один из самых полных и дивных символов веры поэта в божественность всех прекрасных форм и лиц, его верности личному началу среди наплыва неопределенной, беспредельной и безличной силы:

И струн переливы в лесу потекли,
И песня в глуши зазвучала,
Все мира явленья вблизи и вдали
И синее море и роскошь земли
И цветных камней начала,

Что в недрах подземия блеск свой таят
И чудища в море глубоком
И в темном бору заколдованный клад,
И витязей бой и сверканье лат —
Все видит духовным он оком.

И подвиги славит минувших он дней
И все, что достойно венчает:
И доблесть народов, и правду князей.

Вот та целокупность созданий, которые объединяются в одно целое созерцанием, результат его творчества. А вот как создается само это вещее созерцание; оно исходит из самых недр личности и цель и конец имеет в самом себе.

Убогому петь не тяжелый был труд
А песня ему не в хвалу и не в суд
Зане он над нею не волен.
Она, как река в половодье, сильна,
Как росная ночь благотворна,
Тепла как душистая в мае весна,
Как солнце приветна, как буря грозна,
Как лютая смерть необорна.

Охваченный ею не может молчать,
Он раб ему чуждого духа.
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать
Неволей иль волей он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо

Не ведает горный источник, когда
Потоком он в степи стремится,
И бьет, и кипит его, пенясь, вода,
Придут ли к нему пастухи, и стада
Струями его освежиться!¹¹

Ведь деятели Киевской Руси — князь со всеми своими градями — не вняли этому славословию всеобъединяющей деятельности. Они разъехались, не дождавшись позванного гусяра, а он пел перед пустой поляной и дубравой. Едва ли не таково же было положение поэта перед современной ему Русью. Что же самым духом своим песня далеко выходила за пределы человеческого сознания, ею утверждалась внутренняя жизнь, что вне этого сознания: она,

«...по мере, как пелась,
невидимо свой расширяла охват,
и вольный лился без различия лад
для всех, кому слушать хотелось!»¹²

Поэтому прежде всех в сложность его целокупного творения привлекаются те, «кто слушали» — вся природа и ее стремлений с той же гармонией; но и на него возлагаются надежды, он предполагается возможен:

И тем, кто не слушал, мой также привет.
Дай Бог полевать им недаром!¹²

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Публикуемый текст И.И. Коневского (1877–1901) относится к корпусу незавершенных статей рано погибшего литератора-модерниста о творчестве русских поэтов XIX века. В фонде писателя в РГАЛИ хранятся черновые рукописи критических сочинений, которые автору помешала завершить преждевременная смерть. Первоначально публикуемый текст, очевидно, мыслился как часть пространной статьи, которая в архивных материалах фигурирует под двумя вариантами названия: «К параллели между Тютчевым и Фетом» и «К параллели между Тютчевым, Фетом и А. Толстым». Постепенно критические размышления об А.К. Толстом разрослись в целый ряд статей, тематически более или менее самостоятельных и вырастающих из рамок задуманной работы о творчестве трех поэтов: «К предмету героизма у А. Толстого», «Самые общие начала понимания поэзии А. Толстого», «Наброски к характеристике А.Толстого» (они также, в свою очередь, распались на несколько относительно независимых друг от друга эссе) и публикуемое сочинение «Баллады А. Толстого». Текст приводится по рукописи: РГАЛИ, Фонд 259, опись 3, Ед. хр. 11. Датировка не установлена.

² См.: А.К. Толстой. Полное собрание стихотворений. Стихотворения и поэмы. Л.: Библиотека поэта. 1984. Т. 1. «Гакон Слепой». <Декабрь 1869 или январь 1870 г.>. С. 161–162.

³ Цит. из баллады А.К. Толстого «Боривой. Поморское сказание» (1870):

*Шумом полн Вольн веселым,
Вкруг Перуновой божницы
Хороводным ходят колом
Дев поморских вереницы...*

⁴ Цит. из баллады А.К.Толстого «Канут» (1872):

*Кругом соловьи, заливаясь, поют,
Шиповник алеет пахучий...*

⁵ Цит. из того же текста:

*Черемухи ветви душистые гнут,
Все дикие яблони в цвете...*

⁶ Цит. из «Песни о походе Владимира на Корсунь» (1869) А.К.Толстого:

*Для Киева синий покинул Босфор,
Они оглашают днепровский простор
Уставным демественным ладом...*

⁷ Цит. из баллады А.К.Толстого «Змей Тугарин» (1867):

*И слышен далеко звон кованых чар —
Ой ладо, ой ладушки-ладо!..*

⁸ Герой баллады А.К. Толстого «Алеша Попович» (1871).

⁹ Цит. из того же текста:

И душистый гнет он аир...

¹⁰ Эта строка встречается в двух балладах А.К. Толстого: «А уж кто бы нам песню-былину завел...» (1862) и «Змей Тугарин» (1867).

¹¹ Цит. из баллады А.К. Толстого «Слепой» (1873) с рядом строфических и пунктуационных отступлений от оригинала.

¹² Цит. из баллады А.К.Толстого «Слепой» (1870).

Публикация и комментарии Н.В. Розман

М.А. Осоргин УЛЫБКА МОННЫ-ЛИЗЫ

Имя Михаила Осоргина звучит не так громко, как имя многих других писателей, его великих современников. На то есть свои причины: в советскую эпоху его романы не издавали, а в «перестроечную» издали слишком поздно, когда практически все лучшее, созданное эмиграцией «первой волны», было уже известно. Но и сегодняшний читатель знает — в основном — Осоргина-беллетриста и мемуариста. В то время как Осоргин-публицист, очеркист, эссеист — по большей части — известен лишь горстке специалистов. А между тем сам Осоргин считал, что писатель — это не только «специалист по выдумке небывших событий и неживых людей».

Он начал печататься в газетах еще в гимназические годы. Его последний очерк (из цикла «Письма о незначительном») был опубликован в газете «Новое русское слово» за несколько недель до смерти. «Приходилось жалеть об однодневном существовании газетного листа: столько в этих, наспех написанных газетных строках, бывало подлинной литературы, примечательных мыслей, любви к... русскому языку», — писал о газетных статьях Осоргина эмигрантский критик С. Савельев в журнале «Русские записки» (1938, № 12).

С августа 1908 года по май 1917-го Осоргин сотрудничает в газете «Русские ведомости», сначала как автор, затем — штатный корреспондент по Италии, с августа 1916-го — по России. Только в этой газете он опубликовал более 400 материалов — репортажи, статьи, очерки, рассказы (жанр можно определить только условно) на самые разные темы. Немало среди них и судебных очерков — ведь Осоргин юрист по образованию, и по окончании университета он несколько лет занимался адвокатской практикой. Его позиция — всегда адвокатская, что заметно и в публикуемом очерке «Улыбка Монны-Лизы».

Некоторые опубликованные в «Русских ведомостях» материалы Осоргин впоследствии в переработанном виде опубликовал в сборниках рассказов («Пипто», «Годовщина землетрясения» (рассказ «Мессина») и др.). Даже романы и рассказы Осоргина часто имеют документальную основу. Доверительная, интимная интонация, мудрая, незлобивая ирония отличают все лучшее, что написано Осоргиным во

всех жанрах. Он по существу создал новый вид литературы: нечто промежуточное между очерком и рассказом.

«Улыбка Монны-Лизы» — из тех очерков, что легко становятся рассказом, а быть может, изначально являются им.

Улыбка Монны-Лизы

В наши дни, отнюдь не героические и не сказочные, чистой и прекрасной сказкой кажется история бегства и возвращения Монны-Лизы.

Вор украл в музее картину. Вора долго искали, наконец, арестовали и отобрали у него картину. Таков грубый остов событий. Но жизнь захотела украсить его тонами живыми и нежными. Она сделала из него легенду, правдивую, вполне жизненную, и все-таки сказочную для наших дней.

Жил в Париже рабочий Винченцо Перуджа, парень недалекий, ничем не выделявшийся из остальной рабочей массы. Был у него приятель Джулио Банарио, большой франт, сердцеед, променявший родину на Париж по той причине, что на родине ему досадили и наскучили ревнивые мужья его многочисленных поклонниц.

Банарио и в Париже имел успех. Он увлек здесь самую красивую девушку — работницу Матильду. Но он не любил ее и не умел ценить; ему лишь нравилось, что ей всего 18 лет, что она так странно над круглым лбом расчесывала волосы на две пряди, приглаживая их наверху и спуская по бокам под прозрачной косынкой легкими прядями. Грубый человек, он не знал, что также носила волосы Монна-Лиза.

Однажды Банарио гулял с Матильдой и приятелем Винченцо в ботаническом саду в Париже. Банарио был сильно выпивши, порывался скандалить, и сладить с ним было трудно. Матильде было приятнее говорить с приличным и скромным Винченцо, хотя она и знала, что Джулио ревнив. Из-за пустяка вышла ссора, и совсем охмелевший ревнивец выхватил нож и ударил им девушку в бок. Кровь отрезвила его, и он бросился бежать, пользуясь безлюдием сада в этот час. Больше никто из прежних парижских приятелей Банарио не видел его, — он скрылся бесследно.

На долю Винченцо Перуджа выпало немало хлопот. Прежде чем собралась толпа и явилась полиция, он успел довести раненую девушку до извозчика, усадил ее бережно и увез к одной знакомой старушке, опытной в знахарстве. С этого момента он уже не оставлял

Матильды, которая в три месяца совсем оправилась. Случайный покровитель сделался ее нежным другом и верным любовником. О том свидетельствуют пачки писем, в которых сейчас рожются грязные полицейские руки.

Но не одна эта награда ждала его за помощь раненой девушке с прической Монны-Лизы. Судьба приготовила ему высшее счастье, доступное человеку: иметь лишь для себя, в своей рабочей камерке, таинственный и загадочный образ самой Монны-Лизы, созданный для бессмертия кистью бессмертного. Это случилось так.

Винченцо работал в Лувре: он был маляр-белильщик. Однажды, когда он проходил по обширной зале, где рядом с языческим Иоанном Крестителем, так похожим на Вакха, висел в рамке портрет флорентийской дамы, он невольно остановился пораженный приказом ее улыбки. Против нее стояла толпа, и Винченцо прислушался к разговорам. Эту картину называли перлом Лувра и шедевром творчества великого соотечественника Винченцо. Говорили еще, что в ней каждый найдет свое скрытое и затаенное, так как взгляд ее и улыбка включили весь мир с его страстями и бурями и его великим мучением. Винченцо не понял всего, в портрете Монны-Лизы лишь одно было ему знакомо: ее странная прическа. Но услышанное он хорошо запомнил.

Винченцо не знал, что Монна-Лиза жива и что она узнала в нем одного из своих соотечественников. И ни он, ни кто другой не мог понять в загадочном взгляде Джоконды глубокой тоски по родине, по великой и глубокой чувством Флоренции, по незабытой цветущей радости ее весенних холмов, по настогаживающей тишине ее храмов. И никто не понял, что в душе Джоконды уже сложилась трагическая по красоте мысль: свою красоту, завещанную векам кистью Леонардо, отдать простому маляру лишь за то, чтобы он доставил ее на родину!

Миллионеры отдали бы за нее свои миллионы, государства вступили бы за нее в кровавую распря, — но не это нужно было Джоконде. Ее любовь к Италии была больше и мучительнее простой любви к родине. В ее страстной любви была еще жажда мести. Никто не похищал ее у Италии; ее продали, оценив на деньги ее красоту и бессмертие. Увидеть вновь Флоренцию, улыбнуться ей неразгаданной еще улыбкой и вновь уйти, и уже навсегда, — вот месть великая и сладкая!

Винченцо не знал, как пришла ему дерзкая мысль украсть картину в Лувре. Два чувства в нем говорили: желание вернуть Италии то, что у нее, — как он думал, — отнято, и надежда на то, что такой его подвиг Италия сумеет отблагодарить. Разве те, кто ушли оружием

вернуть Италии Триполи и остров Родос, — преступники¹? Разве сограждане не оценят его патриотического подвига? И разве не назовет его героем Матильда, с которой он, награжденный и обеспеченный до старости премией за героизм, спокойно скоротает свой век в родной деревне под Миланом?

И однажды, под вечер, он решил; знал, что идет на риск, но не знал, откуда в нем такая уверенность в успехе. И когда план его удался, он, крепко заперев дверь своей комнаты, долго и боязливо смотрел на картину, вынутую из-под блузы.

«Это она стоит миллионы? — думал он. — Нет, моя Матильда лучше».

Погладил грубой рукой маляра слегка потрескавшийся слой краски, не догадываясь о своем дерзком святотатстве. Чтобы не память картины и скрыть ее от любопытных соседей, переложил ее листами картона, обвязал разорванной чистой рубашкой, скрыл тряпками углы и подsunул под тощий тюфяк кровати.

А на другой день весь мир волновался, негодовал, строил предположения, высказывал догадки; по всем веточкам мировой телеграфной сети бежали одни слова: «Пропала из Лувра прекрасная Джоконда!». Читая свою обычную бульварную газетку, Винченцо думал: «Значит правда, что она стоит миллионы! Но нужно выждать, пока уляжется эта кутерьма».

Иногда он изумлялся сам себе: «Неужели это я, Винченцо, переполошил целый мир? Простая же это штука! Или я и впрямь герой?»

Прошли два года, но про Джоконду не забыли. Многим и многим рисовалась сладострастная картина: в потайной, изолированной, особо убранной комнате загородного коттеджа в покойном кресле сидит старый фанатик-миллионер; перед ним на простой подставке из простой темной рамы смотрит та, которую ищут напрасно. Только ему принадлежит ее красота, только он имеет вход в этот храм. Стоит ему захотеть, — и совершится великое святотатство: он бросит на пол творение Леонардо и будет топтать его ногами. И никто не придет на помощь Монне-Лизе, его невольнице, рабыне его капитала!

А было так. Вечером, поужинав в народном кабачке, возвратился домой Винченцо Перуджа. Усталый от дневной работы, он бросился на постель, в тюфяке которой была запрятана украденная картина. Иногда, встав поутру, он осматривал, целы ли швы на тюфяке. Раза три ему приходила мысль полюбоваться на свое сокровище. Он запирали на ключ дверь, зажигал лампу, осторожно вынимал из тюфяка картину, разглаживал рукой и подолгу смотрел на непонятно сложенные губы Монны-Лизы и на ее чутко-спокойные руки. Позже он сам смастерил для нее рамку, также бережно уложив ее между доска-

ми. Но всегда, глядя на нее глупо-изумленными глазами, особенно на ее прическу, Винченцо с прежней уверенностью говорил себе: «Матильда лучше. Руки у нее не барские, но лицом светлее. А эта — совсем желтая».

А спустя два года вновь работали проволоки телеграфа, разнося во все концы мира весть о возвращении Монны-Лизы. Наивный Винченцо отдал ее без боя и без хитрых уловок. Отдал так, за любую премию. Он был уверен, что его не обойдут щедрой наградой. Привез во Флоренцию, позволил посмотреть и увезти в музей. С наградой его попросили подождать до завтра. Герою торговаться не пристало. В конце концов он доволен уже и тем, что это он, Винченцо, вернул Италии утраченную жемчужину.

Назавтра его арестовали и увезли в тюрьму.

Но в других частях ему удался смелый план, внушенный ему улыбкой Монны-Лизы: она вернулась в родную Флоренцию, и тысячи людей съехались, чтобы только раз взглянуть на нее, жалкие потомки жалких предков, продавших ее Франции!

Взглянуть в последний раз: она уже не вернется больше. Взглянуть, чтобы почувствовать всю низость своего предательства, чтобы испытать все горе предстоящей новой утраты.

Или, может быть, за обладание Джокондой они объявят войну Франции, как объявили войну Турции за пустынные реки Триполитании? Способные на все во имя коммерческого интереса, — поднимут ли они крестовый поход во имя улыбки Монны-Лизы? Где вы, герои древности, рыцари красоты, эстеты-идеалисты.

В первый же день мимо портрета Джоконды тихо двигалась плотная масса народа, — ровно столько, сколько могла вмещать проходная зала галереи Уффици. Шумно приближаясь по лестницам и коридорам, она замолкала у портрета, обнажая головы. Вся piazza Signoria была полна народа; более тридцати тысяч желало попасть в помещение галереи, и целый час приходилось двигаться сжатой массой от лестницы до священной залы. Два раза эта толпа опрокидывала наряды карабинеров, вступая в рукопашную и борясь из-за места. Но счастье увидеть Джоконду в этот день удостоились не все.

Что думала она, глядя на эту толпу маленьких людей? Не для этого ли момента готовил ее улыбку творец? Улыбку великой скорби и глубокого презрения к людям, сбежавшимся смотреть ее в *бесплатный* день входа в музей. Завтра их будет меньше; они пожалеют лиру за билет! Где же вы, рыцари и идеалисты? И вы ли это позволяете своим дипломатам галантно возвращать Франции «флорентийскую даму» Леонардо.

И нашелся только один простой старик из народа, который понял

улыбку Монны-Лизы. Он подошел к Корраго Puzzo² и спросил его в упор:

— Вы ее отгадите?

Главный директор пожал плечами.

— Да.

Старик повернулся и грубо произнес:

— По мне, если они хотят ее получить, — пусть присылают за ней свой военный флот в воды Арно!

И, уходя, злобно до бровей надвинул шапку, снятую им перед улыбкой, другим не понятной.

Михаил Осоргин

Рим, 2-го декабря.

«Русские ведомости» 1913, №283

Вступительная заметка и публикация Л.В. Поликовской

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду события итало-турецкой войны 1911–1912 гг., начатой Италией с целью захвата турецких владений в Северной Африке — Триполитании и Киренаики — и закончившейся поражением Турции.

² Директор галереи Уффици.

В ОРБИТЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА ПО ВОСПОМИНАНИЯМ Р.Л. СЕГАЛ¹ (к коллективному портрету поколения)

Раиса Леоновна Сегал принадлежит к легендарному поколению, на долю которого выпали и самые беспросветные годы сталинского террора, и счастливая возможность живого общения с лучшими представителями русской творческой интеллигенции XX века. Раиса Леоновна происходит из семьи профессиональных революционеров, прошедших через тюрьмы и ссылки царского времени и закончивших свои дни в застенках Лубянки. О себе Раиса Леоновна рассказывает так: «Отец, родом из Вильны, где находилась большая организация РСДРП, был издателем “Искры”. Первая типография “Искры” располагалась в Кишиневе. Моему брату в это время было 2–3 года, и отец вместе со своей первой женой развозили номера газеты в детской коляске. Однажды на вокзале папу узнал какой-то человек, их с женой арестовали, судили в Одессе, отправили в ссылку. Из ссылки они бежали. А так как разыскивали троих беглецов: мужа, жену и ребенка, — то мальчика пришлось оставить на время на руках одной ссыльной эсерки, Марии Марковны Школьник, которая отбывала срок за террористическую деятельность. Бежали без сына, вдвоем, некоторое время жили на нелегальном положении. Мальчика потом взяла на воспитание папина семья, бабушка и тетка, которые его и вырастили. Папу вскоре снова арестовали, и он попал на каторгу за побег из ссылки. Первая жена отца не выдержала и покончила с собой.

Мама моя сибирячка, из Иркутска, вся ее семья родом из Сибири. В 1912 или 13-м году она поехала в Варшаву учиться. Мама имела право жительство по всей империи, потому что ее отец, николаевский солдат, участвовал в битве при Плевне и был Георгиевским кавалером. Когда началась Первая мировая война, мама вернулась в Москву с лазаретом, не доучившись на врача. Она работала фельдшером, прожила в Москве до 18-го года и, когда начался голод, уехала обратно в Иркутск. Там она встретила моего отца, поэтому я и родилась в Иркутске, правда, жила там всего лишь до трехлетнего возраста, а потом мы окончательно перебрались в Москву.

В папиной семье было еще два брата, оба революционеры, один из них известный лидер Бунда — Либер², а папина сестра Юлия была

первой женой Дзержинского. Она умерла очень молодой от туберкулеза в Швейцарии. Об этой семье, правда, всё перепутав, написал Юлиан Семенов³. Папу моего расстреляли в 39-м году».

Несмотря на активную революционную деятельность, отец Раисы Леоновны находил время для чтения и был человеком образованным. Интерес к литературе в семье всегда был огромный, и не удивительно, что с самого детства Раиса Леоновна была с головой погружена в чтение.

Для нашего современника имена О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака звучат, пожалуй, уже ничуть не менее привычно, чем М.Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина. Разница состоит в том, что свод мемуаров и воспоминаний о классиках XIX века уже никем и ничем не может быть дополнен. И даже частные свидетельства, запечатленные на страницах давно изданных книг и хотя бы стороной затрагивающие обиход ушедшей в тень исторической эпохи, представляются поистине бесценными. Не стоит и говорить о том, какое значение имеют сейчас воспоминания очевидцев, живых свидетелей эпохи 1930–1960-х годов, память которых сохранила множество интереснейших подробностей, буквально на наших глазах становящихся достоянием истории.

Р.Л. Сегал, по ее собственному признанию, не была знакома с Б.Л. Пастернаком, хотя всю жизнь дружила с семьей его племянника — Ф.А. Пастернака⁴. От личного знакомства со своим литературным кумиром она сама неизменно отказывалась — слишком велика была ответственность. Однако это не мешало восторгаться его стихами. Раиса Леоновна описывает не только эпизоды, непосредственно касающиеся автора «Доктора Живаго», в ее рассказе о нем отражены вкусы и литературные пристрастия поколения 1920-х годов, для которого имя Пастернака уже стало своеобразным культурным паролем.

«Я не могу вспомнить, когда я впервые взяла в руки стихи Пастернака. Вот, например, Гумилев нигде уже не издавался, а я ведь знала его! Мне всегда читала наизусть его стихи жена моего двоюродного брата, у которой была прекрасная память. Я поздно родилась и была моложе всех моих кузенов, но, несмотря на разницу в возрасте, все братья и сестры меня очень любили. Брат сам занимался моей библиотекой, всё время дарил мне книги. Однажды я пришла домой, и увидела на столе раскрытый томик. Я подошла ближе — вижу: Маяковский. А на титуле надпись: «Маяковский — лучший и талантливейший поэт нашей эпохи. Сталин». Это брат так подписал мне книгу. Тогда я впервые познакомилась с поэзией Маяковского, которую очень полюбила⁵. Никто меня не понимал, никому из моего окружения Маяковский не нравился.

Я хорошо помню, как позже брала где-то в самиздате Мандельштама и мне надо было размножить его стихи для всех моих друзей. Приходилось печатать многократно — портативная машинка брала только три экземпляра. Когда я прочитала стихи Мандельштама первый раз, я подумала: «Боже, я полная идиотка — ничего не понимаю!» Но пока печатала, перечитала еще, и еще раз... И теперь знаю, что стихи нужно читать много раз. А вот про Пастернака не могу вспомнить. Кажется, его стихи попали ко мне уже в 40-е годы, когда я закончила школу. Раннего Пастернака я еще долго не знала, а сначала познакомилась с его поздним творчеством. Дома у меня много самиздатовского Пастернака в маленьких брошюрках⁶. Но когда я их впервые получила и от кого, не могу вспомнить, потому что я постоянно читала самиздат. Хорошо помню, что в сорок седьмом году я выходила замуж и к этому моменту уже распрекрасно знала Пастернака. И во время войны он для меня прямо как бог был. Теперь мне кажется, что я всегда знала его.

Я обожала поэзию. Любимых поэтов было несколько. Были и не любимые, хотя мне в этом стыдно признаваться. Я совершенно равнодушна к Есенину. А восхищалась я Пастернаком и Маяковским⁷. Ну, конечно, самым моим любимым поэтом был Лермонтов. И Пушкин. Правда, Пушкина я почувствовала по-настоящему после Лермонтова⁸. Мне очень нравилась пушкинская проза. В отличие от многих в то время я любила Некрасова. Вообще книги для меня были всем. Например, в моей библиотеке до сих пор сохранился однотомник Гоголя, подаренный мне отцом в 29-м году, когда мне было 8 лет. На нем надпись: «Дарю Гоголя за ложку венского питья» (это такое слабительное лекарство). Значит, я уже в этом возрасте просила подарить мне Гоголя, знала, что такое Гоголь. Или еще на год раньше папа подарил мне 15-томник Л.Н. Толстого. Вся моя любовь к литературе шла из семьи. Дед мой, папин отец, которого я никогда не видела и не знала, был еврейским поэтом⁹, у них в семье выходил даже литературный журнал, мой папа писал в него хулиганские стихи для своей сестры.

Моя двоюродная сестра старше меня на 10 лет. И хотя по специальности она биолог, но когда-то, кажется, в 29-м году, она окончила Высшие литературные курсы. Ее мать, вся ее семья — очень интеллигентные люди, у них была огромная библиотека. Например, Достоевского я могла достать только там. Ведь многие книги тогда просто не издавались. Я часто болела, они брали меня к себе, и я читала запоем.

Я была такая одержимая читательница, что готова была прогуливать школу, когда мне давали книгу на один день. Я не могла идти домой, если мне было нечего читать. Помню, я жила еще в Старосад-

ском переулке¹⁰, училась в четвертом классе и в школе под партией читала «Героя нашего времени». Мальчишки увидели и стали кричать: «Она читает роман!». Для них это было удивительно. В школьные годы я прочитала почти всю классику, а потом уже принялась за новую и переводную литературу.

Мандельштама я узнала очень поздно и тоже сразу полюбила. Ахматову долго не знала. Очень увлекалась Буниным. У меня был сводный брат, старше меня на 19 лет, он подарил мне старую книжку «Чтец-декламатор», там были стихи Бунина, которые меня заворожили. При этом прозы его я не читала вплоть до 50-х годов. В творчестве Цветаевой признаю абсолютно всё, но любви к ее поэзии не чувствую, Ахматова мне ближе. Цветаева — слишком «мужской» поэт. И хоть я не помню точно, когда впервые прочитала Пастернака, но могу сказать, что влюбилась в него сразу и безумно...».

Раиса Леоновна познакомилась с семьей А.Л. Пастернака¹¹ в начале тридцатых годов, когда вместе с родителями переехала в новую отдельную квартиру в только что построенном конструктивистском доме на Гоголевском бульваре¹².

«Дом стоит и по сей день, только в нем уже нет никого из прежних жильцов. Он был построен в 1931–32 году архитектором Лисогором¹³, имя которого нигде не упоминалось после ареста в 1937-м году. В доме находилась мастерская знаменитого архитектора Гинзбурга¹⁴. Прямо на нашем этаже жили архитекторы, работавшие в этой мастерской: Леонидов¹⁵, Барц¹⁶, Буров¹⁷, Милинис¹⁸, Лисогор. Другой своей стороной дом выходил в Большой Знаменский переулок, раньше там располагалась церковь Знаменья. Во дворе был сад.

Вся постройка состояла из двух корпусов. Кроме них, был еще третий маленький домик, где располагались прачечная и зал, в котором часто устраивались концерты И.С. Козловского, Татьяны Бах. В нашем доме жили люди, которые были связаны с ЦДРИ, и артисты выступали перед нами бесплатно. Среди жильцов были очень известные архитекторы, в том числе и Александр Леонидович Пастернак¹⁹. С его сыном Федей мы дружим до сих пор. Правда, тогда он для меня не представлял никакого интереса из-за разницы в возрасте — он был меня на шесть лет моложе. Помню только аккуратно одетого мальчика с бабочкой, который гулял с фокстерьером во дворе. Благодаря этому соседству я и видела Бориса Леонидовича, хотя с его поэзией меня познакомили не Пастернаки.

Мой папа не был архитектором, он работал тогда, кажется, в конторе «Стальконструкция». Председателем жилищного кооператива был эстонец по фамилии Вельман (его тоже потом арестовали), который познакомился с моим отцом во время иркутской ссылки еще до

революции, возможно, он и пригласил нас в этот кооператив. Мы переезжали в тот год, когда взорвали храм Христа Спасителя²⁰. Я помню, как мы с папой ехали по Волхонке на трамвае на стройку дома, а в это время с куполов храма снимали позолоту».

В это же самое время семьи Б.Л. и А.Л. Пастернака продолжали жить в густонаселенной коммуналке по адресу: Волхонка, 14, кв. 9 (на втором этаже не существующего ныне дома на месте Музея частных коллекций). Обе семьи очень страдали от невыносимых бытовых условий и надеялись на их улучшение. Эти надежды были связаны прежде всего со строящимся домом на Гоголевском бульваре, где А.Л. Пастернак должен был получить квартиру. Уже в следующем, 1932-м, году эта квартира стала временным пристанищем и для Б.Л. Пастернака, переживающего тяжелый семейный конфликт²¹.

«Во время войны, — вспоминает Раиса Леоновна, — в эвакуацию мы не уезжали, Александр Леонидович с семьей тоже оставался в Москве. Я очень не любила прятаться в бомбоубежище, у меня была настоящая клаустрофобия. Я не могла находиться в закрытом помещении, а мама безумно боялась бомбежек. Поскольку раньше на месте нашего дома была церковь, то там сохранились замечательные подвалы с кирпичными потолками огромной толщины. Первые два этажа в нашем корпусе занимало учреждение «Стальпроект», под ним и находились подвалы, и их использовали как бомбоубежище. А когда я была еще маленькой, то по подвалам мы добирались даже до храма Христа Спасителя, мы там играли, и у меня было невероятное количество мозаики из храма, мы тащили ее через подземные ходы. Однажды началась бомбежка, а я была у тети на Маяковской и пыталась скорее добраться до дома. Но сделать пересадку на Площади Свердлова мне уже не удалось, потому что люди потоком бежали вниз в метро.

Мне всё-таки посчастливилось выскочить на улицу, на Большую Дмитровку, где я никак не могла перейти дорогу, потому что из Дома Союзов в метро шли колонны военных. Потом по Моховой, по Волхонке я бежала домой и видела над Кремлем прожекторы — такое красивое зрелище! Когда я влетела в Антипьевский переулок, то услышала страшный свист и спряталась в подъезде. В этот момент бомба попала в ЦК. Я знала, что мама в подвале, но побежала вовсе не туда. В корпусе, в котором жили Пастернаки, была выполненная в виде полукруглого фонаря стеклянная лестница. Мне ужасно хотелось узнать, цела ли она. Все стекла были уже выбиты, но я добежала до самого верха. Из окон нашего дома открывался необыкновенный вид. Еще не объявляли тревогу, а мы уже наблюдали, как облака разрывов окружали Москву. Всё Замоскворечье было как на ладони. Только

потом я, наконец, спустилась в подвал сообщить маме, что жива-здорова. А то еще во время бомбежек убегала к себе на 6-й этаж, чтобы поспать немного, клала подушку на голову и засыпала».

Именно во время бомбежки в подвале своего дома Раиса Леоновна впервые увидела Б.Л. Пастернака, который пробыл в Москве с начала октября до конца декабря 1942 года. В этот период он жил у брата А.Л. Пастернака на Гоголевском бульваре. В следующий раз поэт приехал в Москву вместе с семьей в начале лета 1943 года и еще некоторое время «кочевал между братом и Асмусом»²². Воспоминания Р.Л.Сегал скорее относятся к его первому приезду, когда бомбежки Москвы были почти ежедневной реальностью:

«Думаю, что это был 42-й год. Я встречала его несколько раз во дворе дома, а в бомбоубежище он бывал часто, потому что жил тогда, видимо, у Александра Леонидовича. Я очень хорошо его запомнила: на нем было темное расстегнутое осеннее пальто и красный большой шарф, обернутый вокруг шеи. Свободный конец шарфа болтался. С первого взгляда можно было понять, что это не простой человек, такой у него артистический был вид. Он спускался в подвал вместе с Александром Леонидовичем. И я помню, что смотрела на него во все глаза, значит, уже прекрасно знала, кто он такой, и наверняка читала еще до войны его стихи».

Вторая встреча Раисы Леоновны с Б.Л. Пастернаком произошла почти через двадцать лет после первой. С трудом достав билет в консерваторию, Р.Л.Сегал попала на концерт приехавшего на гастроли из Америки знаменитого дирижера и композитора Леонарда Бернштейна.

«Я пришла на этот концерт одна. Не помню точно, какой это был год²³, но как только я вошла в консерваторию, то сразу поняла, что там полно шпикив. Я случайно услышала их разговор. Они же не знали, кто я такая, и поэтому не считали нужным меня опасаться. Из разговора я поняла, что их особенно интересует Стасик Нейгауз²⁴. У него в это время был роман с француженкой. Очевидно, поэтому за ним было установлено наблюдение. Федя Пастернак тоже был на концерте. Я разыскала его и рассказала то, что слышала. Он и подвел меня к Борису Леонидовичу и Зинаиде Николаевне²⁵, приехавшим на концерт очень рано, когда публика еще только начинала собираться.

Борис Леонидович показался мне очень пожилым. Я не ожидала этого. В моем воображении он не старел и оставался всё таким же прекрасным. Я успела заметить, что кожа у него на лице темная, выделялись острые скулы, изменился прикус. Раньше он был похож немного на негра, такие огненные глаза, точь-в-точь — арабская лошадь.

Но теперь этого сходства я уже не увидела. Широкоплечий, приземистый, невысокий, особенно рядом с высоченным Федей. Одет был в какой-то обычный невзрачный костюм, а вот Зинаида Николаевна была в черном длинном платье, которое бросалось в глаза.

Федя предложил представить меня Борису Леонидовичу, но я так разволновалась, что отказалась знакомиться. Так что я говорила с ним, даже не назвавшись. Мы ходили втроем по фойе, и я рассказывала об услышанном разговоре. В конце он сказал: “Хорошо, я предупрежу Стасика. Большое спасибо”. У него был гудящий низкий голос, а когда он смеялся, то голос казался высоким. Правда, в этом я не уверена, потому что потом слышала много магнитофонных записей, и впечатления могли спутаться».

Последний раз Раисе Леоновне, как и многим другим, довелось встретиться с Б.Л. Пастернаком 2-го июня 1960 года. По ее словам, известие о смерти поэта распространилось среди московской интеллигенции с невероятной скоростью. Невозможно было сказать, от кого и как узнала о трагедии Р.Л. «Все вокруг меня откуда-то знали об этом», — объясняла она.

«В Переделкино мы отправились с мужем на электричке. На Киевском вокзале прямо у выхода из касс на стене висело написанное от руки объявление о смерти Бориса Леонидовича, времени и месте похорон. По тем временам это было просто удивительно. Во дворе дачи уже была тьма народу. Мне бросились в глаза женщины в белых крахмальных блузках и с черными, приколотыми к блузкам, цветками. Уже потом я поняла, что это были иностранки, одетые по западной традиции не в черный, а в белый траур. Там вообще собралось много иностранцев. Кроме них, я обратила внимание на Паустовского, Шверубовича²⁶... Вообще-то я знала немногих, а кроме того, ужасно волновалась. Очередь была большая. Надо было подняться в дом со стороны сада, потом пройти через комнаты, мимо гроба и выйти из кухни. Ко мне подошел Федя Пастернак и, между прочим, показал на красивую моложавую блондинку с распущенными волосами, которая сидела на скамейке возле крыльца, спиной к стене. Это была О.В. Ивинская. В дом она не входила.

Мы вошли в комнату. Борис Леонидович был как будто мраморное изваяние, совсем не такой, каким я запомнила его по консерватории. Он был необыкновенно торжественный, как будто святой. В этот момент я подумала: “Ну, если уж он умер, то я точно умру”. Я хорошо разглядела его профиль. Прядь волос, нос с горбинкой, и цвет кожи не желтый, а белоснежный. Удивительно! Ведь он при жизни был смуглым. Когда я вернулась домой, то даже вылепила его из пластилина, никак не могла забыть этого лица. Возле гроба стояла

красавица-жена Всеволода Иванова — Тамара Владимировна. Вообще людей в доме было немного, никакой суеты. Играла на рояле Юдина. Там, кажется, и Рихтер был, но я его не застала.

Во дворе я разговорилась с каким-то мужчиной. Он рассказал, что приезжал на кладбище за день или за два до этого посмотреть, где будет могила, и встретил одного местного жителя, который сказал ему так: «Да, умер Борис Леонидович. Какой был человек! Совсем не похож на писателя!». Я уже потом узнала, что беседовала с К.П. Богатыревым²⁷.

Когда вынесли гроб, то многие пошли за ним по дороге, а мы — через поле. Мы взобрались на гору и увидели К.Г. Паустовского, который стоял, опершись на ограду. Он был уже очень пожилым человеком, но на похороны Бориса Леонидовича приехал. Помню, еще в Москве мне сказал кто-то: «Все интеллигентные люди должны там быть». У могилы говорил В.Ф. Асмус²⁸, очень хорошо говорил. Еще были Евтушенко и Лидия Корнеевна. Я спросила у нее: «А где же Люша²⁹?». И она очень сердито мне ответила: «Люша на работе». Я сейчас не могу припомнить всех, кто был там — мне было не до того. Кажется, никто не плакал. Хорошо запомнила Зинаиду Николаевну, она стояла в изголовье гроба. Почему-то совсем не помню Женю³⁰, а вот Леню³¹ помню хорошо, хотя наверняка они вместе несли гроб. И наш Федя тоже. Когда гроб вынесли из дома, к нему подошла Ольга Всеволодовна. Но и она тоже не плакала. Это были очень спокойные, интеллигентные похороны.

Стояла чудесная, ясная погода, светило солнце. Все были легко одеты. Наверное, принесли много цветов, но я не обратила на них внимания, только запомнила его лицо, которое не было закрыто цветами. Теплый день, общее горестное и торжественное настроение и этот восхитительный точеный профиль — одно из самых дорогих для меня воспоминаний».

Материал подготовлен А.Ю. Сергеевой-Клятис

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ее воспоминания о О.Э. Мандельштаме см.: Сегал Р.Л. Из воспоминаний// «Сохрани мою речь...»: Сборник мандельштамовского общества. — №2. — М., 1993.

² Настоящее имя Гольдман М.И. (1880–1937) — один из лидеров Бунда и меньшевизма. Член ЦК РСДРП в 1907–1912 гг. В 1917 — член Исполкома Петросовета, ВЦИК. После Октябрьской революции отошел от политической деятельности.

³ Речь идет о романе «Горение» (1977–1978), посвященном Ф.Э. Дзержинскому.

⁴ Ф.А. Пастернак — племянник Б.Л. Пастернака.

⁵ Вердикт Сталина о Маяковском как «лучшем и талантливейшем поэте советской эпохи» был обнародован 5 декабря 1935 года.

⁶ Вполне возможно, что к Раисе Леоновне попали книжки Пастернака, перепечатанные и сброшюрованные М.К.Баранович в конце 40-х — начале 50-х гг.

⁷ Ср. со свидетельством другого представителя поколения, Д.Данина: «Для меня и многих моих сверстников Пастернак начался с Маяковского» (Данин Д. Это пребудет с нами: Из «Книги без жанра» // Русская речь. — М., 1990. — Январь-февраль. — С.31).

⁸ Ср. со словами Б.Л.Пастернака, записанными З.А.Масленниковой в 1958 году: «И для меня тоже Лермонтов, пожалуй, скорее, чем Пушкин. Пушкин был первым, кто выстроил дом русской поэзии», а Лермонтов — первым жильцом в нем. (Масленникова З.А. Борис Пастернак. Встречи. — М., 2001. — С.38).

⁹ Гольдман Исаак Меерович (1839–1905) — поэт, автор юмористической поэмы “Mipachad Baleiloth”, поэмы из эпохи испанской инквизиции “Shanim Kadmonioth” (1879), поэмы, посвященной возрождению древней еврейской родины “Schibath Zion” (1888). Мелкие стихотворения печатались в разных периодических изданиях, сотрудничал в известной еврейской газете «Гамелиц».

¹⁰ Р.Л. Сегал провела свое детство в той самой коммуналке, в которой жил А.Э. Мандельштам, брат Осипа Эмилевича.

¹¹ А.Л. Пастернак (1893–1982), родной брат Б.Л. Пастернака, отец Федора Пастернака.

¹² Гоголевский (Пречистенский) бульвар дом №8.

¹³ Лисогор С.А. (1900–1937) — советский архитектор-конструктивист; дом на Гоголевском (Пречистенском) бульваре был разработан группой архитекторов, в состав которой входили Гинзбург, Барщ, Милинис и др..

¹⁴ Гинзбург М.Я. (1892–1946) — советский архитектор-конструктивист. В Москве строил жилые дома с обобщественным обслуживанием.

¹⁵ Леонидов И.И. (1902–1959) — советский архитектор-конструктивист. Разрабатывал новые формы, отвечающие социальным задачам архитектуры. Ни один проект осуществлен не был.

¹⁶ Барщ О.М. (1904–1976) — архитектор-конструктивист, автор московского Планетария.

¹⁷ Буров А.К. (1900–1957) — советский архитектор, изобретатель, разрабатывал проекты крупноблочных и крупнопанельных жилых домов.

¹⁸ Милинис И.Ф. (1899–1974) — архитектор-конструктивист, строил общественные здания, отличавшиеся геометризмом архитектурных форм (клуб завода «Серп и молот»), в 1959–64 гг внедрял типовые проекты пятиэтажных домов.

¹⁹ Семья А.Л. Пастернака жила во втором корпусе дома, который находился во дворе, между бульваром и Б. Знаменским пер.

²⁰ Храм Христа Спасителя был взорван в 1931 году.

²¹ См. об этом: «Существования ткань сквозная»: Борис Пастернак: Переписка с Евгенией Пастернак. — М., 1998. С. 362–365.

²² Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. — М., 1989. С. 563.

²³ Леонард Бернштейн (Бернштайн) приезжал в Москву осенью 1959 года.

²⁴ Нейгауз С.Г. (1927–1980) — пианист, сын З.Н. Пастернак и Г. Г. Нейгауза.

²⁵ З.Н.Пастернак (1897–1966) — вторая жена Б.Л. Пастернака.

²⁶ Шверубович В.В. (1901–1981) — сын В.И. Качалова (Шверубовича), заслуженный театральный деятель, работал в постановочной части МХАТа, руководитель актерского факультета школы-студии МХАТ, автор мемуаров о МХАТе.

²⁷ Богатырев К.П. (1889–1971) — поэт, переводчик, известный германист, близкий человек в доме Б.Л. Пастернака.

²⁸ Асмус В.Ф. (1894–1975) — историк философии, многолетний друг Б.Л. Пастернака.

²⁹ Елена Цезаревна, внучка К.И. Чуковского.

³⁰ Е.Б. Пастернак — сын Б.Л. и Е.В. Пастернак.

³¹ Л.Б. Пастернак — сын Б.Л. и З.Н. Пастернак.

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ**

В честь В.А. Келдыша
Исследования и публикации

Составители *О.А. Лекманов, В.В.Полонский*
Под общей редакцией *В.В.Полонского*

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 10.03.2008 г.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Печ. л. 26,0. Тираж 800 экз.

ИМЛИ им.А.М.Горького РАН.

121069, Москва, ул. Поварская, дом 25-а,
тел. (495) 202-21-23, 291-23-01.

Заказ № 567
Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0291-0



9 785920 802910 >

