

**ТЫНЯНОВСКИЙ
СБОРНИК**

**ПЯТЫЕ
ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

**ПЯТЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

**РИГА «ЗИНАТНЕ»
МОСКВА «ИМПРИНТ»
1994**

Редколлегия:

Е. А. Тоддес, Ю. Г. Цивьян, М. О. Чудакова (отв. ред.)

Тыняновский сборник: Пятое Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. – Рига: Зинатне – Москва: Импринт, 1994. – 452 с.: ил. 24.

Очередной, 5-й выпуск Тыняновского сборника содержит работы по поэтике, теории и истории (XIX - XX вв.) литературы, истории культуры и филологии – статьи, заметки, публикации архивных материалов (в частности, относящихся к Балтии и Риге 1820-х гг.). Впервые вводится раздел «Филологические мемуары». Ряд материалов касается отношений культуры с советской властью и ее тайной полицией. Авторы сборника – ученые-гуманитарии из России, Латвии, США, Израиля.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Пятые чтения проходили в двух латвийских городах – открылись 20 июня 1990 г. в Резекне¹ и были продолжены 21-22-го в Даугавпилсе. Важной частью Чтений стала дискуссия по методологическим вопросам, которой было посвящено специальное заседание. Она была инициирована материалами, опубликованными в первом, отпечатанном накануне конференции в количестве 4-х экземпляров, тираже «Тезисов и материалов» – под рубрикой «Тыняновские чтения: автополемика». Эта дискуссия заслуживает ретроспективного (уже почти мемуарного) упоминания и потому, что выступления не были, к сожалению, подготовлены участниками для печати и вошли в основной тираж сборника лишь малой своей частью (выступлением М. Чудаковой – см. ТМ-90, с. 314–328). Острое ощущение методологической недостаточности нынешнего русского гуманитарного знания фиксировалось одними диспутантами и резко отвергалось другими («за ненадобностью» в их собственной успешной работе) в ситуации не только очевидно нового положения этого знания в российском обществе, но и – как следствие всеобъемлющих исторических изменений – личного социобиографического выбора. Эта пороговость воздействовала на атмосферу Пятых чтений.

Считаем нужным остановиться на соотношении двух серий наших сборников. Сначала – маленький экскурс в недавнюю историю серии «Тезисов и материалов», тем более что эта история по-своему показательна для культурной жизни позднесоветского и раннеперестроечного времени, ее постоянно существовавшей скрытой стороны, ее фрагментов и эпизодов, определявшихся изнурительной позиционной борьбой более или менее активной части интеллигенции с «руководством». В этом

¹ К этому дню городские власти приурочили открытие мемориальной доски на здании бывшей женской гимназии (ул. Дарзу, 24), где в 1911-1913 гг. училась Л.Н.Тынянова – детская писательница, сестра Ю.Н.Тынянова.

смысле наши заметки могут служить дополнением к той беглой автосоциохарактеристике Чтений и сборников, которая очерчена в предисловии к ЧТЧ.

Третьи чтения состоялись в 1986 г. (см. ТТЧ, с. 3) вопреки желаниям идеологического начальства. Еще двумя месяцами ранее секретарь Резекненского горкома компартии настаивал на том, что конференции должны проходить раз в пять лет в рамках «литературных праздников», – катилось эхо оргвыводов после Вторых чтений. Надо еще учесть, что первый же сборник был в 1984 г. остановлен рижской цензурой из-за материалов о Ю. Г. Оксмане, и положение спас только донкихотский, казалось бы, поход В. А. Каверина и Е. А. Тоддеса в главлит, где им повезло напасть на здравомыслящего человека (8 лет спустя он нарисовал живую картину деятельности своего ведомства, свидетельствуя против партии на известном процессе по «делу КПСС»). Составленный в основном в начале 1985 года второй сборник с явно «непроходимым», согласно советской жаргонной терминологии, эссе Л. Я. Гинзбург², писавшимся «для себя» и для узкого круга слушателей (она и в мыслях не держала идею его публикации, считая это делом заведомо безнадежным, и с большими сомнениями сдалась на наши настойчивые предложения сделать попытку), рижские цензоры уже по прецеденту так и оставили на ответственность Москвы. Благодаря тому же сочувствующему в «центре» (в памятном многим Китайском проезде...) и этот сборник вышел в свет.

Итак, весной 1986 г., говоря словами тыняновского романа, «еще ничего не было решено». А в сентябре того же года (после Чтений), когда ответственный редактор сборников вел переговоры с одним из тогдашних руководителей Латвийской академии наук, оба собеседника уже чувствовали веяние перемен. Удалось добиться согласия на еще одно регулярное издание – проспективные сборники тезисов докладов. Издавать собственно тезисы мы не стремились, и тут же было выговорено дополнение – «и материалы для обсуждения», а также максимально возможный для официального издателя объем – до 10 печатных листов.

Отсюда явствует, что тезисы с самого начала играли в определенном смысле камуфлирующую роль. Камуфлировать же все еще приходилось – теперь это трудно представить, но тем более необходимо засвидетельствовать – прежде всего существенное увеличение печатной площади на работы по XX веку.

² Прочитав его мрачной зимой 1984-1985 гг., один из членов редколлегии сказал: «Если печатать – то побыстрей: дома такую вещь держать нельзя».

В первом выпуске (1988) новой серии тезисы занимали 23 страницы текста из 212 (заметим, что объем был невежливо превышен на 3 с лишним листа – в соответствии с непреложным для нас со времен ПИЛКА правилом при любой возможности оказывать давление с этой стороны на распорядителей типографского станка); во втором выпуске (1990) раздел был назван «Тезисы и заметки», в него вошли тезисы лишь нескольких будущих докладов. В третьем выпуске (1992) мы отказались от наименования разделов; в I разделе заметки разного рода (от тяготеющих к чисто филологическому анализу текста до реального комментария) также главенствовали над тезисами. В целом же, особенно в двух последних выпусках, преобладали *материалы*; в той или иной степени они использовались при обсуждении докладов. Таким образом, серия фактически приобрела самостоятельное значение. В значительной мере этим объясняется и то обстоятельство, что, в отличие от соотношения ЧТЧ и ТМ-88, в настоящем сборнике нет работ, разворачивающих первоначальное тезисное изложение.

В настоящее время мы фиксируем сложившееся соотношение серий: в первой преобладают собственно статьи, во второй этот «средний» исследовательский жанр уступает место заметкам, кратким сообщениям, экспресс-информации (включая полемику) – с одной стороны, и публикациям материалов (в том числе обширным, а также имеющим характер предварительных, т.е. с преобладанием материала над комментарием) – с другой. Хотелось бы видеть особенно актуальные сегодня, когда открылся доступ к огромным массивам документов, работы информационного характера (призванные восполнить дефицит справочников по печатным и рукописным источникам), обзоры источников, относящихся к какой-либо одной теме и особенно к одному лицу (упомянем инициированный для прошлого выпуска раздел, обзорающий материалы Н. В. Недоброво в четырех крупнейших архивохранилищах, а также библиографию по Вагинову, составленную Т. Л. Никольской, в 1-м и 3-м выпусках «Тезисов»).

Источники, как известно, возникают непрерывно, в том числе и сознательно создаются в качестве таковых. Мемуарные тексты печатались в обеих наших сериях. В данном сборнике они образуют раздел «Филологические мемуары». Воспоминания трех американских авторов освещают эпизоды, один из которых относится к началу т.п. «оттепели», а другой – к ее концу, когда развернулось известное, хотя далеко еще не выясненное «дело» Оксмана, отравившее последние годы жизни ученого. До сих пор почти ничего не было известно о жертве этого же «дела»

с американской стороны. Бурная биография Ю. Г. Оксмана уже третий раз затрагивается в сборниках. Вообще, темы, относящиеся, в силу русской специфики, в равной степени к истории культуры и социально-политической истории, будут находить постоянное место в наших изданиях.

Редколлегия выражает признательность А. Приедитису за неуклонную поддержку в проведении Тыняновских чтений в Латвии, К. Эванс-Ромейн за ценное содействие в работе над разделом резюме, Б. Равдину за действенную и терпеливую помощь в затянувшейся подготовке данного выпуска, а читателям и авторам приносит свои извинения за эту задержку, вызванную совокупностью нынешних обстоятельств.

Условные сокращения

- ПИЛК – Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- ПТЧ – Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.
- ВТЧ – Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.
- ТГЧ – Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.
- ЧТЧ – Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.
- ТМ-88 – Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.
- ТМ-90 – Пятое Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.
- ТМ-92 – Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига – М., 1992.

I. СТАТЪИ И ЗАМЕТКИ

Вяч. Вс. Иванов

К ЖАНРОВОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ПРЕНИЙ И СПОРОВ

Тексты прений или споров представляют значительный интерес для исследования проблемы эволюции жанра, столь занимавшей Тьнянова. Поэтические тексты прений уникальны в том отношении, что они известны начиная с самой древней евразийской литературной письменной традиции – шумерской – и продолжают в ряде непосредственно или опосредованно с ней связанных восточных (аккадской, арамейской, персидской, арабской и многих других) и европейских (средневековой латинской и последующих – вплоть до современных) литературных традициях. Некоторые признаки этого жанра сохраняются или вновь возрождаются на протяжении четырех с лишним тысяч лет его существования, засвидетельствованного письменными памятниками, но могут быть возведены и к еще более ранним фольклорным его истокам, восстанавливаемым на основе многочисленных позднейших их продолжений. Это позволяет проследить эволюцию признаков, определяемых архетипической памятью жанра, и отделить существенные из них от второстепенных (ср. Тьнянов 1929, с. 37), зависящих от особенностей данной традиции.

В классической русской поэзии примерами, на которых легко обнаружить архетипическую схему жанра, могут быть «Золото и булат» Пушкина (переложение анонимного французского стихотворения, Томашевский 1917) и «Спор» Лермонтова. Для жанра прений обязателен диалогический спор двух персонифицированных предметов, явлений или понятий, передаваемый в форме их прямой речи. Каждый из участников спора отстаивает свое превосходство (более архаический тип, отчетливо сказавшийся в пушкинском стихотворении) или правоту (более поздний тип, отраженный в лермонтовском тексте). В первоначальной схеме оба спорщика принадлежат к одному роду явлений (два металла, две горы) и в этом смысле близки друг к другу. Их

родство (вхождение в одну семантическую группу) составляет предпосылку спора. У Лермонтова одна из спорящих друг с другом гор называет другую «братором».

По отношению к таким литературным текстам, как спор Весны и Зимы, представленных соответственно кукушкой и совой, в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира (слова Зимы из этого диалога были переведены Пастернаком: «Когда в сосульках сеновал»), древние обрядовые истоки жанра были изучены еще в классическом сравнительном литературоведении (Веселовский 1989, с. 169; ср. также комментарий на с. 350-351). Применительно к спору Весны и Зимы связь жанра прений с сезонными обрядами перехода (*rites de passage*) не нуждается в дополнительных доказательствах. Выявленное еще Веселовским двучастное строение соответствующих фольклорных и последующих литературных текстов в настоящее время можно соотносить с двоичными противопоставлениями, в этнологии хорошо изученными вслед за Хокартом и Золотаревым при анализе дуалистических структур (см. библиографию: Леви-Стросс 1985). В частности, в текстах, отражающих такие двоичные оппозиции, они описываются символами, один из которых «сильнее» другого (в китайских и других архаических сочинениях); эта же терминология известна и в поэтических прениях, начиная с месопотамских. Из лингвистических реконструкций, важных и для восстановления древних дописьменных источников жанра прений, стоит отметить раннюю общеарийскую (общеиндо-иранскую) терминологию словесного поединка, связанного и с состязанием колесниц, которая восстанавливается на основании сравнения текстов «Авесты» и «Ригведы» (Кейпер 1986, с. 76 и след.). Восстановленная для раннеарийского периода (не позднее конца 3-го тыс. до н.э.) картина находит широкие типологические параллели и коренится в самой сути социального обмена (Crevatin 1984). Для доказательства древности некоторых частей текстов прений существенно то, что восходящие к общеиндоевропейскому эпитеты, обозначающие двоичную оппозицию «хороший» (и.-е. **esu-*) – «плохой» (и.-е. **dus-*), использовались и в общеарийском словесном поединке, реконструированном Кейпером, и в позднейшем пехлевийском «Споре Козла с Пальмой» («*Draxt asōrik ut buz*», ср. Benveniste 1930; Tavadia 1956, с. 133–134): побеждающий в конце спора Козел описывается архаическими словосложениями с начальным *hu-* <**su-* типа *hu-kar* – «благо-действующий». Это позволяет думать, что и в этом позднейшем тексте, где видны следы месопотамского литературного влияния, в лексике прославления козла (бывшего важным ритуальным символом уже в «Ригведе») могла отразиться более древняя обрядовая индо-иранская традиция, связанная и с использованием двоичного противопоставления: др.-иранск. *hu-* «хороший» – *dus-* «плохой».

Когда в шумерской традиции стал формироваться литературный письменный жанр прений, в начале речь шла о записи фольклорного обрядового текста (по общей закономерности, сформулированной Проппом: древнейшие литературные памятники являются одновременно и образцами фольклора в письменной фиксации). Это легко доказать на примере шумерского «Спора Лета и Зимы» (Landsberger 1949; Vantstiphout 1984, с. 248), который сходен с аналогичными фольклорными текстами, изученными этнологами (Фрэзер 1980, с. 354-355; Веселовский 1989, с. 168–169, где отмечены и литературные параллели у Ганса Сакса, и комментарий, с. 351–352; Liungman 1941). Победа Зимы, а не Лета в шумерском тексте, в отличие от подавляющего большинства европейских, не является обязательным следствием только экологических различий. Такая же концовка у Ганса Сакса, по Веселовскому, объясняется тем, что он перенес «прение на осень, почему и исход другой» (Веселовский 1989, с. 169).

Наряду с общими архетипическими чертами жанра в шумерских и продолжающих их аккадских месопотамских прениях можно увидеть и вторичные результативные признаки. Тынянов к их числу относил прежде всего величину, т.е. объем текста (Тынянов 1929, с. 37-38, ср. с.7). Шумерские тексты прений очень обстоятельны. Спор Зимы и Лета занимает 318 строк, примерно в полтора раза короче спор Мотыги с Плутом (198 строк) и спор Овцы и Зерна (192 строки). Согласно Тынянову, второстепенные признаки жанра определяются системой данной литературы. Как недавно показано, размер различных шумерских литературных композиций, относимых, как многие тексты споров, к старовавилонскому периоду, определяется как $1-60.n$ строк, $1 < n \leq 10$ (см. эмпирические данные: Vanstiphout 1986, с. 220-221). Для сопоставления можно отметить исключительную краткость арамейского текста спора Фиговой пальмы с Тамариском (Asmussen 1973) по сравнению с более ранним месопотамским аккадским сочинением на ту же тему, по размеру соответствующим шумерским (Wilke 1989). Крайне кратки лучшие стихи этого жанра в новой поэзии, принадлежащие перу Пушкина (эпоха, для которой Тынянов отмечает роль малых форм: Тынянов 1929, с. 21, 43 и др.) и позднего Йейтса (ср. разбираемое ниже его шестистишие). Напротив, средневековые латинские тексты прений по величине, как и по другим признакам, типологически близки к шумерским.

Чертой, характерной именно для древнемесопотамских текстов, но не для всех шумерских споров обязательной (она отсутствует в споре Мотыги с Плутом) и, следовательно, в тыняновском смысле второстепенной, является наличие длинного мифопоэтического введения. В нем повествуется о том отдаленном прошлом (шум. *u-ri-a-ke-ne*; ср. в старовавилонском тексте прения Пальмы с Тамариском аккадск.

i-na u-mi-um ul-lu-tim i-na ša-na-tim ru-qa-tim «в эти дни, в далекие годы», Wilke 1989, с. 184), когда спорящих еще не было. Например, в споре Овцы с Зерном во введении рассказывается о времени, когда не было ни зерна, ни овцы: *u nu-e-a sila min nu-sar-ra* «овца еще не появилась, так что не было многочисленных ягнят» (строка 6). Как замечено в недавнем издании текста, в отличие от собственно мифологической композиции «Когда вверху» («Enuma Elis»), где неназванность предшествует небытию, в споре «за еще-небытием следует еще-неназванность» («not-yet-being is followed by not-being-named», Alster, Vanstiphout 1987, S. 2). Поскольку шумерские тексты этого жанра скорее всего были учеными упражнениями, в приведенной их особенности можно было бы видеть стилистическое обыгрывание временных соотношений между бытием и названием, напоминающее и метафизику имен в древнеегипетских текстах. Среди предметов, отсутствие которых вызывалось тем, что не было ткачества и Божественного Ткача (*Uttu*), в том же тексте названа царская шапка: *Uttu nu-ub-tu-ud men nu-il* «Не родился еще Божественный Ткач, так что и царскую шапку не надевали» (строка 17). Если, как полагают те же новейшие исследователи и издатели текста, ссылающиеся и на строку о том, что еще не было герольда (*en nimgir-si en kalkal nu-ub-tu-ud*, 18), имеется в виду отсутствие царствования как установления, то нельзя отказать в наличии антропологической логики шумерским (или вавилонским) сочинителям текста: предположение о том, что при отсутствии земледелия и скотоводства не было и царской власти, вполне мог бы принять и современный ученый.

Собственно мифологическая аргументация более традиционного (или менее ученого) типа обнаруживается в следующих разделах введения к спору Овцы и Зерна, где говорится о том, что боги отведали сладость пищи, появившейся благодаря созданию ими Овцы (*lahar*) и Зерна (*ašnan*). Употребленная здесь стереотипная мифопоэтическая формула «они пили, но не насыщались» (шум. *i-im-nag-nag-ne nu-tu-um-de-si-si-es*) известна и в переводах на другие языки Древнего Ближнего Востока, в частности, анатолийские: палайск. *a-ta-a-an-ti ni-ip-pa-ši tu-ša-a-an-ti a-hu-wa-a-an-ti ni-ip-pa-aš ha-sa-a-an-ti* «они едят и не наедаются, они пьют и не утоляют жажды» (Carruba 1972, с. 2, 10), хетт. *eter n-e natta išpier ekuer ne-za natta haššikir* «они пили и не утолили жажды» (Камменхубер 1980, с. 216). Ее смысл может быть связан с тем, что полностью обеспечить богов едой и питьем могут только люди посредством жертвоприношений. Боги спускают им сверху вниз Овцу и Зерно. За утопической картиной наступившего было счастья следует описание пира, где, выпив и насытившись, Овца и Зерно затеяли ссору друг с другом. Здесь после 70 строк мифопоэтического введения, составляющего особенность данной тра-

диции (второстепенный признак жанра по Тьяннову) и занимающего при этом больше трети текста, начинается спор, построенный по архетипической схеме. Характерно, в частности, что одна из спорящих сторон, обращаясь к другой, называет ее, во всяком случае в начале спора, «сестрой» (*nin*).

Спор вводится формулой «Зерно возразило Овце» (*ašnan lahar-ra tu-un-na-ni-ib-gi-gi*). Тот же глагол вводит и дальше прямую речь каждого из участников спора, которые на протяжении диалога несколько раз отстаивают каждый свои преимущества в ущерб другому. Поскольку текст обширен, в нем (в отличие от коротких текстов типа пушкинского) каждый из участников говорит по несколько раз (впрочем, аналогии этому в позднейших традициях есть и в очень кратких прениях, например у Йейтса). Зерно говорит 3 раза (его речи занимают в общей сложности 56 строк), Овца – дважды (всего 49 строк). В некоторых из других шумерских текстов этого жанра нет столь ровного деления речей участников по числу строк: тот, кому предстоит победа, занимает своими речами большую часть текста – в споре Мотыги (*al-e*) с Плугом (*apin*) на долю победителя – Мотыги отведено 124 строки (из 198), а Плугу – всего 44. Но для обоих сопоставляемых шумерских текстов характерно то, что будущий победитель берет слово чаще, чем его соперник: Мотыга говорит дважды, Плуг – только один раз (Vanstiphout 1984, с. 242), тогда как двум речам Овцы противостоят три речи Зерна. Любопытно, что будущему победителю в обоих текстах предоставляется говорить первому.

К второстепенным признакам жанра в месопотамской шумерской литературе относится не только мифопоэтическое введение, но и концовка, упоминаящая богов. В заключение текста приговор может выноситься одним из главных шумерских богов: в «Споре Овцы с Зерном» богом Энки, который обращается к Энлилю, в «Споре Мотыги с Плугом» – самим Энлилем. Каждый из шумерских текстов этого жанра кончается краткой формулировкой победы одного из участников и славословием божеству, с которым он соотнесен, – «Спор Овцы с Зерном»: «Овца осталась позади, а Зерно вышло вперед. Слава Отцу – Энки!» (191 – 2, *lahar ašnan-bi a-da-min-mi dug-ga lahar tak-a ašnan e-a a-a en-ki zag-mi*. Alster, Vanstiphout 1987, с. 40, где предполагается использование терминологии скачек, что представляет огромный интерес для сближения с реконструированной Кейпером для близкого к шумерским текстам времени формулой в аравийском словесном поединке, использующем ту же метафору скачек); «Спор Мотыги с Плугом»: «Мотыга больше Плуга. Слава Нисабе!» (*al-e apin-na a-datan dug-ga al-e diri-ga-ba nisaba zag-mi*, 196–198; о божестве Нисаба выше, в речи высшего бога Энлиля говорится, что тот надсмотрщик – *ugula* – за Мотыгой, 191); «Спор Дерева с Тростником»: «Дерево

больше, чем Тростник. Слава Отцу великой страны – Энлилю!» (252 – 4, *giš-e gi-da a-da-man dug-ga gis-gi-a diri-ga-ba kur-gal a-a-en-lil zag-mi*, текст представляет особый интерес ввиду наличия аккадского и сокращенного арамейского продолжения); «Спор Лета и Зимы»: «Зима – настоящий труженик Энлиля, больше Лета. Слава Отцу великой страны Энлилю!» (316-318, *e-me-es en-te-en-bi-da a-da-man dug-ga en-te-en engar zi en-lil-la e-me-es-a diri-ga-ba kur-gal a-a-en-lil*; оборот *engar zi* встречается и в других текстах шумерских споров: Плуг говорит о себе: *engar-zi-nam=lu-ulu-me-en* «я – настоящий труженик человечества», строка 23 «Спора Мотыги с Плугом»).

На развитие жанра в месопотамской традиции, как и во многих других, оказывали влияние формы агона, предпочитаемые в данном обществе (в этом плане из позднейших ответвлений жанра прений особенно показательны арабские накаиды и – возможно, генетически с ними связанные – старопровансальские тенцоны, ср. Selbach 1886, Jones 1934, Kohler 1962; они представляют собой турнир противостоящих друг другу поэтов и поэтому по форме направлены преимущественно против конкретных лиц – поэтов). Существенны и социальные рамки словесного поединка.

Судя по строке в прославлении царя Ишме-Дагана «пусть мотыга и плуг, орудия рабочих людей, держат спор перед тобой» (*apin-e nam-erin a-da-min ha-mu-ra-an-e*. Civil 1968, с. 84), во всяком случае текст «Спора Мотыги и Плуга» мог исполняться перед царем, что можно связать со скрытой лестью царю, предполагаемой в самом этом тексте (Alster, Vanstiphout 1987, с. 42). Такое же функционирование при царском или княжеском дворе возможно и для некоторых позднейших средневековых восточных и европейских текстов этого жанра, но большинство их в настоящее время признается созданием и принадлежностью учебных и научных заведений. Так же как в старовавилонский период шумерские тексты споров сочинялись писцами преимущественно как упражнение в изысканном шумерском стиле и красноречии (о чем свидетельствует частая игра на двойных значениях, обыгрывание символики и «барочных» образов, тонкие аллитерации и другие звуковые построения), так и необычайно широкое развитие этого жанра в средневековой латинской литературе (Steinschneider 1906; Walther 1920; Panofsky 1954; Martin 1931; Bazan 1981; Viola 1981; Wipfel 1981) преимущественно было связано с возможностями, которые эти тексты открывали для совершенствования композиций на латинском языке. Его роль в известном отношении для средневековой Европы сравнима с функциями шумерского языка в Месопотамии во 2-м тыс. до н.э. Древнегреческий жанр *synkrisis*, в котором прямое или косвенное влияние вавилонских образцов преломилось в духе собственно греческих диалогических построений, нашел продолже-

ние в латинском жанре *altercatio* (*concertatio, disputatio, conflictus*), ставшем в средние века весьма популярным и в латинской словесности, и в сочинениях на новых европейских языках (Jantzen 1896; Hume 1975; Murphy 1978; Axters 1943; Coville 1933). Особенностью большинства средневековых текстов прений является многоплановость используемых символов. Так, в стихотворении, пленившем Пановского (Panofsky 1954, с. 2; 1972, с. 78), спор Елены Троянской с Ганимедом о разных формах любви одновременно является и спором Природы с Грамматикой. Все большее место занимают персонифицированные понятия, в чем можно усмотреть сходство и с сирийским жанром прений, использовавшимся для богословских дискуссий (Brock 1978; 1979). Темы средневековых западноевропейских сочинений были крайне разнообразны: одни преимущественно касались религиозно-философских и психологических абстракций (как спор души и тела), другие продолжали древнюю традицию соотношения друг с другом конкретных предметов (понимавшихся, однако, по большей части уже символически), например двух птиц (Совы и Соловья в знаменитом староанглийском тексте), двух времен года, двух напитков, двух металлов.

К последней теме (уже в шумерской литературе представленной «Спором Серебра и Меди») и восходит французский поэтический прообраз пушкинского «Золота и булата». Структура стихотворения Пушкина, как показал Р. О. Якобсон в своем подробном разборе, отражает основное противопоставление: «Названия этих двух металлов, метонимических субъектов речи, заменяют одно богача, а другое – воина, причем посредствующим звеном, как обычно, является меч» (Jakobson 1981, с. 346; об энергии ритма в связи со словоразделами ср. Гаспаров 1987, с. 79). Выбранное пушкинской подсознательной интуицией для воплощения древнего восточного жанра восточное по происхождению название стали созвучно церковнославянской форме названия золота и поддержано звуками соседних слов: «одна и та же группа звуков [-лат] с единственным зубным смычным во всем стихотворении сближает именные основы: 1, 3 *злат-* и 2, 4 *булат-*. В нечетных строках два слова второго полустишия «сказало злато» оказываются славленными воедино целой цепочкой подобных друг другу звуков [azalazla], тогда как в предложении «сказал булат» связь двух слов сводится к двойному соседству фонем [a] и [л]. Соответствие [ал] - [ла] объединяет конечные полустишия каждой из четырех строк» (Jakobson 1981, с. 346). Для того чтобы дать почувствовать, как далеко простирается память жанра, заметим, что шумерский «Спор Мотьи и Плуа» «полон ал-литераций» («al-literations», Vanstiphout 1984, с. 249), по словам исследователя, проникшегося барочной поэтикой шумерского текста, анаграмматически обгрызающего звуча-

ние шум. *al-e* «мотыга», ср. *e al-e al-e al-e sa la-e al-asal-e* «о мотыга, мотыга, мотыга, перевязанная веревкой, мотыга из тополя...», строки 1-2 (значимость этих строк подчеркнута их местом, соответствующим месту мифопоэтического введения в других шумерских текстах этого жанра). Сходство между пушкинским и шумерским текстами функциональное: они оба принадлежат к жанру, где на первый план выдвигается структура как таковая. А по отношению к звуковой структуре поэтического текста наиболее выделенным материалом в разных языках являются (как очень рано заметили формалисты) шлавные фонемы, в частности, [l] в сочетании с немаркированным гласным [a]. Часть характерных особенностей жанра Пушкин воспринял через французский подлинник, продолжающий в конечном счете старофранцузскую традицию и поэтому важный и для полного выяснения всех связей Пушкина со средневековой французской литературой (ср. о более явных связях Stenbock-Fernor 1976).

В оригинальном творчестве Пушкина (по причинам психологическим близкого к жанрам словесной дуэли) диспут в более широком смысле представлен в разговорах Поэта с Книгопродавцем, Поэта и Черни: здесь Пушкин типологически ближе к той европейской традиции, которая, как и в старопровансальских тещонах, вводит Поэта в качестве одного из участников диспута и, как уже средневековые латинские тексты прений, противопоставляет друг другу непосредственно разные социальные статусы (в более ранней литературе, например месопотамской, и в таких ее продолжениях, как французский источник пушкинского «Золота и булата», они могли противопоставляться опосредованно – через присущую им символику). Прямое продолжение линии этих пушкинских стихотворений можно видеть у Маяковского в разговоре с фининспектором и самим Пушкиным. В последнем случае Маяковский использует пушкинский прием оживающей статуи, гениально истолкованный тем же Якобсоном (Якобсон 1987). В упомянутых стихах Маяковского можно было бы видеть исключительно интересные примеры возврата к архетипической структуре жанра словесного поединка у поэта, почти незнакомого с более ранней традицией, за исключением самого Пушкина и Вийона, чью балладу о споре сердца и тела Маяковский знал и ценил в переводе Эренбурга. Но принципиальный монологизм Маяковского сказался и в этих текстах, где слышна только его собственная часть, а диалога нет. Сочиненный Цветаевой посмертный диалог «Володи» (Маяковского) и «Сережи» (Есенина) возвращает к исходному жанру словесного обмена репликами двух поэтов, но для Цветаевой важен не спор между ними (который наличествовал и в стихах Маяковского на смерть Есенина, им самим блистательно разобранный), а возможность их примирения за гробом («Поладим»).

Для возрождения жанра дебатов (прений) в форме, близкой к средневековым латинским ученым философским и психологическим диалогам, большое значение имело новое открытие Вийона, осуществленное во Франции Т. Готье, в Англии Суинберном, переведшим и «Le debat du cœur et du corps de François Villon». Это сочинение, продолжавшее традицию «Спора Головы и Тела» Дешана и многочисленных (в том числе старофранцузского и староанглийского; Linow, Varfhagen 1970, ср. о старочешском Jakobson 1927) средневековых прений Тела и Души, оказало значительное влияние на новую европейскую поэзию. Его отголоски можно найти уже у Верлена, упоминающего разговор своего сердца (*mon cœur*) и души (*mon âme*) в стихотворении «O triste, triste était mon âme...».

В русской поэзии Вийона включили в свой пантеон акмеисты. Гумилев, его переводивший, написал в подражание вийоновскому прению триптих, включающий спор Души и Тела. Отличие от архетипической схемы у Гумилева обнаруживается в последней части композиции, по месту соответствующей Божьему Суду в Месопотамии. Здесь выступает сам автор, говорящий от первого лица (как в тенцонах) и сам отвечающий на вопрос Души и Тела, до того им спрошенных («Кто же, вопрошатель, ты?»).

К этим стихам Гумилева по жанру и по времени написания близки два (в свое время оставшиеся ненапечатанными) стихотворения начинающего Т. С. Элиота, где преломились старофранцузская традиция и ее непосредственное продолжение у Вийона (который, как мы знаем из «Автобиографии» Бертрана Рассела, был любимцем молодого Т. С. Элиота, сравнивавшего с ним Гераклита). Уже заглавие «Первых прений между Телом и Душой» («First Debate between the Body and the Soul») обозначением жанра указывает на связь с Вийоном.

Продолжение той же традиции, скорее всего восходящей к Вийону, но в английской поэзии представленной и в метафизической школе «Диалогом между душой и телом» Эндрю Марвелла, можно видеть в стихах позднего Йейтса, в чьей оксфордской антологии современных английских стихов (1936) есть и другие образцы этого жанра. Йейтс сам написал несколько стихотворений в этом роде. Июлем–декабром 1927 г. датируется его «Диалог самого себя с душой», где (как в двух частях гумилевского триптиха) в качестве спорящих сторон выступает «Моя душа» («My Soul») и «Я сам» («My Self»), но по первоначальному замыслу диалог назывался «Сабля и Башня» («Sword and Tower»). Исходная идея стихотворения ближе к архетипической схеме древневосточных текстов этого жанра. Японский меч, когда-то подаренный Йейтсу, выступает как символ дня, противопоставленный башне – символу ночи в духе дуалистической эмблематики.

Несколько лет спустя (3–4 января 1932 г.) Йейтс возвращается к тому же жанру, сочиняя очень короткий текст, который я даю в английском подлиннике и в своем русском переводе:

The Soul. Seek out reality, leave things that seem.
The Heart. What be a singer born and lack a theme?
The Soul. Isaiah's coal, what more can man desire?
The Heart. Struck dumb in the simplicity of fire!
The Soul. Look on that fire, salvation walks within.
The Heart. What theme had Homer but original sin?

Душа. Ищи правдивость. В мнимом толку нет.
Сердце. Рожден поэтом ты. В чем твой предмет?
Душа. Предел желаний: уголь сердце жжет.
Сердце. Но опален огнем, немеет рот.
Душа. Смотри в огонь: спасенья в нем пример.
Сердце: Грех первородный описал Гомер.

Как в средневековых философских прениях этого типа и как у Вийона, каждый из участников спора по-разному говорит об одном и том же символе, например, об огне и угле (мотив Книги Пророка Исаяи, использованный Пушкиным в «Пророке»). Йейтс использует эту средневековую жанровую схему для воплощения своего противоречивого отношения к поэзии.

Основная граница, отделяющая вновь ставшие актуальным жанром в XX в. прения типа вийоновской баллады от более архаического типа, проходит между философским или психологическим спором двух сторон или частей одной и той же личности и спором о достоинствах персонифицированных предметов (или видов деятельности), который и положил начало развитию жанра. Его эволюция в письменной литературе была на каждом этапе связана, во-первых, с воздействием диалогических речевых жанров, сосуществующих с письменными прениями в разных сферах социальной жизни (придворные словесные состязания, ученые диспуты и другие формы агона), во-вторых, с влиянием постоянно возрождающихся архетипов фольклорных обрядовых диалогов (ср. Веселовский 1989, с. 84, 168 и след., 203–204). Однако собственно литературная преемственность доказывается непрерывностью передачи на разных языках однотипных текстов со сходной тематикой.

Особый вопрос, связанный с проблемой системы жанров внутри каждой традиции (Тынянов 1929, с. 37–38), представляет соотношение жанра прений (например, между животными) и басни (изученной как жанр в классических трудах А. А. Потемни и М. Л. Гаспарова). Басня нередко возникает (уже в Месопотамии и позднее в Греции) либо из прений (как басня Эзопа «Весна и Зима»), либо на границе с жанром прений. В более поздних письменных традициях, например латинс-

кой средневековой, границы между прениями и другими соотносимыми с ними жанрами становятся четкими.

Как и по отношению к возникновению письма и некоторых других культурных достижений, не вполне ясно, возник ли письменный литературный жанр прений (скорее всего на основе фольклорных дебатов или дуалистических действий) независимо друг от друга в месопотамской (шумерской) традиции и в египетской или же можно думать о влиянии шумерской (и связанной с ней генетически аккадской) литературы на египетскую. В пользу последней альтернативы говорит более поздняя хронология египетского спора Желудка и Сердша, датируемого 22-й династией, ок. 950–930 гг. до н.э., по сравнению с шумерскими текстами, сочиненными в основном в 1-й половине 2-го тыс. до н.э. В свою очередь, в египетском жанре можно видеть прообраз позднейших коптских прений.

Непосредственная связь месопотамской (шумерской и аккадской) традиции с позднейшей ближневосточной доказывается совпадением схемы шумерского «Спора Пальмы с Тростником», аккадского «Спора Фиговой пальмы и Тамариска» (Wilke 1989) с аналогичным коротким арамейским текстом (Asmussen 1973). Если отвлечься от не вполне ясного происхождения египетских текстов, то намечаются две основные линии передачи архетипических черт жанра. Одна идет от месопотамских прений к продолжающим их греческим и латинским и к позднейшим ответвлениям латинской традиции в отдельных европейских литературах. Другая же охватывает восточные (парфянское, персидское, арабское, еврейское, сирийское и многие другие) преломления той же исходной месопотамской традиции жанра, рассмотренной выше на шумерских (наиболее древних) примерах. Арабская и еврейская линии передачи, в свою очередь, повлияли на такие средиземноморско-европейские, как испанская и провансальская. Это особенно примечательно потому, что в ученой арабской, персидской и еврейско-персидской традициях жанр споров продолжался в формах, достаточно близких к первоначальным месопотамским (Wagner 1962; Ethe 1882; Fiore 1966; Asmussen 1973).

Кажется вероятным, что с архаической персидской традицией жанра прений или с каким-то из возможных ее продолжений или ответвлений (на одном из местных кавказских языков, которыми Лермонтов в то время занимался?) познакомился Лермонтов перед тем, как он написал «спор», с первых строк продолжающий именно достаточно ранние черты жанра. Едва ли проблема сводится к обнаружению фольклорного источника «Спора» (ср. Семенов 1941; Андреев-Кривич 1954; Реизов 1969). Даже если бы он и был установлен с большим вероятием, чем до сих пор, остался бы главный вопрос: как этого источника оказалось достаточно для того, чтобы Лермонтов воспро-

извел в своем стихотворении схему древнего жанра споров? Вместе с тем эта схема использована им, как в лучших средневековых образцах жанра прений, для того, чтобы изложить его философию истории. В стихотворении символы двух гор выступают как замещения идей Востока и Запада (Гроссман 1941; Лотман 1985; Иванов 1985). Форма, возникшая на Востоке и возможно с Востока Лермонтовым усвоенная, но в равной мере важная и для ученой европейской поэзии, Лермонтовым была применена и трансформирована для воплощения его понимания истории Востока и Запада.

Если Лермонтову и был (как кажется вероятным) известен восточный (персидский или местный кавказский) пример жанра споров, он содержал в себе лишь часть его особенностей, как и французское стихотворение, переложенное в пушкинском «Золоте и булате». Остальное было построено голографически. Связь признаков жанра друг с другом помогла восстановить архетипическую его схему.

Литература

Андреев-Кривич С. А. 1954 – Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М.: Изд. АН СССР.

Веселовский А. Н. 1989 – Историческая поэтика. М.: Высшая школа.

Гаспаров М. Л. 1987 – Русский стих. Таллин: Изд. ТПИ.

Гроссман Л. 1941 – Лермонтов и культуры Востока // Лит. наследство. Т. 43–44. Кн. I. М.: Изд. АН СССР. С. 673–744.

Иванов Вяч. Вс. 1985 – Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы: М.: Наука, Главная ред. восточной лит-ры. С. 424–467.

Камменхубер А. 1980 – Палайский язык // Древние языки Малой Азии / Под ред. И. М. Дьяконова, Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс. С. 118–214.

Кейпер Ф.-Б.-Я. 1986 – Древний арийский словесный поединок // Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, Главная ред. восточной лит-ры. С. 47–100.

Леви-Стросс К. 1985 – Структурная антропология. 2-е изд. М.: Наука, Главная ред. восточной лит-ры.

Лотман Ю. М. 1985 – Проблемы Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука. С. 5–22.

Резцов Б. Г. 1969 – Заметки о Лермонтове // От «Слова о Полку Игореве» до «Тихого Дона». Сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л.: Наука. С. 317–325.

Семенов Л. П. 1941 – Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск–Орджоникидзе.

Томашевский Б. В. 1917 – Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Вып. XXVIII. Пг.

Тынянов Ю. Н. 1929 – Архаисты и новаторы. Л.: Прибой.

Фрэзер Дж. Д. 1980 – Золотая ветвь. М.: Изд. полит. лит-ры.

Якобсон Р. О. 1987 – Работы по поэтике. М.: Прогресс.

Genres – Les genres litteraires dans les sources theologiques et philosophiques medievals (Actes du Colloque international, 1981). Louvain-le-neuve, 1982.

- Alster B., Vanstiphout H.* 1987 – Lahar and Ashnan. Presentation and Analysis of a Sumerian Disputation // *Acta Sumerologica*. № 9. P.1–49.
- Asmussen J. P.* 1973 – A Judeo-Persian Precedence-dispute Poem and Some Thoughts on the History of the Genre // *Studies in Judeo-Persian Literature*. Leiden: E. J. Brill. P. 32–59.
- Axters S.* 1943 – Over «quaestio disputata» en «quaestio de quolibet» in de Middelnederlandsche literatuur // *Ons Geestelijk. Erf.* 17. S. 31–76.
- Bazan B. C.* 1982 – La quaestio disputata // *Genres*. P. 31–50.
- Benveniste E.* 1930 – Le texte du Draxt Asurik et la versification pehlevie // *Journal asiatique*. T. 217. P. 193–225.
- Brocq S.* 1978 – A Syriac Dispute Between Heaven and Earth // *Le Museon*, V. 91. P. 261–270.
- Brocq S.* 1979 – The Dispute Poem: from Sumer to Syriac // *Bayn al Nahraya*. 7. P. 417–426.
- Carruba O.* 1972 – Beitrage zum Palaischen (Publications de l'Institut historique et archeologique de Stamboul. XXXI). Istanbul, Nederlands Historisch-Archaeologisch Institut in het Nabije Oosten.
- Civil M.* 1968 – Ise-Dagan and Enlil's Chariot // *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 88. P. 3–14.
- Coville A.* 1933 – Evrart de Tremagnon et le songe du Verger. Paris, Librairie E. Iroz.
- Crevatin F.* 1984 – Osservazioni sulla societa indiana dell'eta vedica // *Incontri linguistici*. 8 (1982–1983). Pisa: Giardini ed. P. 11–25.
- Ethe H.* 1882 – Ueber persische Tenzonen // *Verhandlungen des Internationalen Orientalisten-Congresses*. Berlin. T. 2 Hefte 1. S. 48–135.
- Fiore S.* 1966 – La tenson en Espagne et en Babylonie: evolution ou polygenese // *Actes du 4e Congres de l'association internationale de litterature comparee*. Hague. P. 982–992.
- Hume K.* 1975 – The Owl and the Nightingale. The Poem and its Critics. Toronto, Buffalo: University of Toronto press.
- Jakobson R.* (ed.) 1927 – Spor duše a télem. Praha.
- Jakobson R.* 1981 – La facture d'un quatrain de Puškin // *Selected Writings*. Vol. 3. The Hague – Paris: Mouton. P. 345–347.
- Jantzen H.* 1986 – Geschichte des deutschen Streitgedichts in Mittelalter mit Beruecksichtigung aehnlicher Erscheinungen in anderen Litteraturen. Eine litteraturhistorische Untersuchung Germanische Abhandlungen. 13 Hefte. Breslau.
- Jones J. D.* 1934 – La tenson provencale. Paris.
- Koehler E.* 1962 – Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichts // *Trobadorlyrik und hoefischer Roman, Neue Beitrage zur Litteraturwissenschaft*. Bd. 15. Berlin.
- Landsberger B.* 1949 – Jahreszeiten im Sumerisch-akkadischen // *Journal of Near Eastern Studies*. Vol. 8. P. 248–297.
- Linow W., Varnhagen H.* (ed.) 1970 – The Disptisoun bitwen the Bodi and the Soule nebst der aeltsten altfranzoesischen Bearbeitung des Streites zwischen Leib und Seele. Amsterdam: Rodopi (reprint).
- Liungman W.* 1941 – Der Kampf zwischen Sommer und Winter // *FF Communications*. № 130. Helsinki.

- Martin J.* 1931 – Symposium. Die Geschichte eines literarischen Form. Paderborn.
- Murphy J. J.* 1978 – Rhetoric and Dialectic in the Owl and the Nightingale // Medieval Eloquence. Studies in the theory and practice of the Medieval rhetoric / Ed. by J. J. Murphy. Berkeley. P. 298–320.
- Panofsky E.* 1954 – Galileo as a Critic of the Arts. The Hague: Martinus Hijhof.
- Panofsky E.* 1972 – Renaissance and Renaissances in Western Art. New York–Evanston: Harper and Row (icon ed.).
- Selbach L.* 1886 – Das Streitgedicht in der altprovenzalische Lyrik und seine Verhaeltniss zu aehnlichen Dichtungen anderer Litteraturen. Marburg: Elwert.
- Steinschneider M.* 1908 – Rangstreitliteratur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur- und Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften. Wien: Phil.-hist. Kl. Bd.155. Abt.4.
- Stenbock-Fermor E.* 1976 – French Poetry of Middle Ages and Pushkin // Alexander Pushkin. Symposium. New York.
- Tavadia J. C.* 1956 – Die Mittelpersische Sprache und Literatur der Zaraturstrier. Leipzig: Otto Harrassowitz.
- Vanstiphout H. L. J.* 1984 – On the Sumerian Disputation Between the Hoe and the Plough // Aula Orientalis. Barcelona. Vol. 2. P. 239–251.
- Vanstiphout H. L. J.* 1986 – Some Remarks on Cuneiform Ecritures // Scripta, Signa, Vocis. Studies about scripts, scriptures, scribes and languages in the Near East presented to J. B. Hoppers by his pupils, colleagues and friends / Ed. by B. L. J. Vanstiphout, K. Jongelins, F. Leemhuis. Groningen: Egbert Forsten.
- Viola C.* 1981 – Manieres personnelles et impersonelles d' aborder un probleme: Saint Augustin et XII siecle. Contribution a l'histoire de quaestio // Genres. P. 11–30.
- Wagner E.* 1962 – Die arabische Rangstreitdichtung und ihre Einordnung in die allgemeine Literaturgeschichte. Mainz – Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse.
- Walther H.* 1926 – Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Literatur des Mittelalters. Bd. 5. Heft 2. München: Beck.
- Wilke C.* 1989 – Die Emar-Version von «Dattelpalme und Tamariske» – ein Rekonstruktionversuch // Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie. Bd. 79. Halb 2. S. 161–190.
- Wippel J. F.* 1981 – The Quodlibetal Question as a Distinctive Literary Genre // Genres. P.67–84.

Д. М. Сегал

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

Настоящая статья по первоначальному замыслу должна была быть русским переводом одного сочинения, написанного мною в оригинале по-английски и представленного в виде вступительного доклада на эту тему на международном литературоведческом семинаре в Еврейском университете в Иерусалиме несколько лет тому назад. Однако, почти как наглядная иллюстрация принципа относительности в сфере сознания, содержание этой работы начало заметно меняться в ту минуту, как изменился ее язык. Проблемы, казавшиеся центральными в одном языковом и культурном контексте, в другом языковом обличьи потеряли свою актуальность, и, наоборот, другие проблемы выдвинулись на первый план. Тем не менее, некая первоначальная интуиция взаимоотношения тех разных областей, о которых здесь пойдет речь, представляется мне и теперь справедливой, поэтому я постараюсь ее прояснить, но на этот раз в немного ином культурном, языковом и жизненном контексте.

Контекст этот, впрочем, как бы и не изменился. Он включает в себя те три крупные культурные сферы, в которые, как мне кажется, я волею судеб поставлен ежедневно: это сферы русской, так называемой западной и еврейской культур. Просто избирая тот или иной языковой медиум, волей-неволей приходится ставить в центр точку зрения той культуры, которая связана с данным языком. С другой стороны, я не собираюсь претендовать на то, что я эту точку зрения адекватно представляю – просто должно измениться соотношение элементов в той интеллектуальной структуре, которая выработалась в ходе собственной эволюции как исследователя. В трех вышеуказанных культурах *жизнь*, *литература* и *история* неизбежно предстают перед каждым участником этих культур – но их взаимное соотношение, ощущение их важности, если угодно, пропорциональное присутствие

различны, от культуры к культуре и от одного пласта культуры к другому.

Попробуем представить себе те многообразные отношения, в которые вступают в разных культурных ситуациях литература и история. Прежде всего следует отметить, что к этим двум, очень обще взятым сферам следует прибавить третью – жизнь, так сказать, «подстилающую» две предыдущие, обуславливающую их, к ним не сводимую, но их, в свою очередь, никоим образом не исчерпывающую. Начнем с того, что в принципе никак немыслима ситуация, при которой человек – в конце двадцатого века – был бы полностью исключен из одной из этих двух рассматриваемых сфер: *литературы или истории*. Даже если предположить, что есть где-то в мире архаичные дописьменные племена, то, по всей вероятности, они уже включены в тот общий поток событий, который связан с всемирной историей. С другой стороны, даже группы, исключенные из контекста современной системы образования и незнакомые с так называемой «высокой литературой» или традиционным «высоким» фольклором, живут в постоянном и тесном контакте с «неканонической» литературой вроде мемуаров, быличек, устных рассказов, анекдотов, песен, слухов и т.д. – в сфере устной традиции; детективов, «пара-романов», популярной печати и «таблоидов» – в сфере письменной традиции и всякого рода популярной ТВ- и видеопродукции – в сфере массовой видеокоммуникации. Постоянная включенность человека в литературу и историю делает эти сферы отличными от других сфер культуры и существования, но между ними самими в этом плане не только нет схождения, но многое просто полярно. В чем же состоит это отличие литературы и истории от других сфер, в которых обитает человек, и в чем литература и история непохожи друг на друга? Скажем так: во всех других сферах более ощутима реальная или потенциальная способность человека изменяться и (или) выпадать постоянно или временно из этих сфер, в то время как всю свою жизнь человек является «объектом» или «субъектом» истории и всю свою жизнь он «потребляет» литературу (к литературе в данном изложении относятся любые нарративные тексты вне зависимости от системы их кода).

В жизни человек может менять социологические и культурные роли, навсегда выходить из каких-то межличностных отношений или входить в новые, он может менять свое место в иерархической или функциональной социальной системе – он может переставать быть ребенком, становится подростком и переставать им быть, становится грамотным или забывает ранее известные навыки, приобретает или теряет собственность, власть или профессию, но он не может выпадать из истории. Выпадение из истории наблюдалось в исключительно редких случаях и почти равносильно выпадению из жизни, как было,

например, в случае с японскими военными, не знавшими об окончании второй мировой войны и скрывававшимися в джунглях крошечных тихоокеанских островов: их собственная жизнь свелась к чисто физиологическому моменту, но они были мертвыми для своей семьи, для своего бывшего общества. Заметим, что такое «выпадение» из истории как-то прямо коррелирует с «выпадением» из литературы, которая, соответственно, понимается как текст *другого* (или мой, но уже отделенный от меня и поэтому выступающий для меня самого как текст *другого*).

Кажется, что в данном понимании включенность в историю является функцией нашей *подлежущести* государству, но это не совсем так, во всяком случае, это соотношение действует не прямо и далеко не во всех случаях: люди очень часто испытывают воздействие истории как раз тогда, когда снимается влияние *их собственного* государства и начинает ощущаться влияние чужого государства (например, когда их страна подвергается нападению, колонизации, культурным и экономическим связям, помощи и т.п.). Во всяком случае, кажется верным, что историю и государство роднит некий непрошенный характер их воздействия на человека, но если от государства и можно как-то увильнуть – например, в некоторых случаях, будучи инвалидом или членом особой религиозной группы («пенсильванские немцы», ультраортодоксальные евреи в Израиле), – то от истории увильнуть нельзя. Более того, гипотетическое «устранение» государства должно повлечь за собою усиление зависимости – и в этом случае особенно болезненной – человека от истории.

Обычно человек описывается как «подлежащий» культуре (и действительно, каждый из нас существует в разных сферах культуры, соприкасается с ними, обслуживается ими, ими направляется и регулируется), но только литература, или, точнее, тексты (*истории* в смысле *рассказов*) сопровождают человека постоянно, от рождения до смерти. Можно жить в условиях далеко идущей слуховой или зрительной депривации (навязанных ограничений), скажем, не видеть живописи и не слышать музыки – и это будет страшным лишением, несчастьем – но жить без литературы в самом широком значении этого слова нельзя. Заметьте, что, говоря о неизбежности истории, я употребил слово «непрощеная», а еще можно помыслить историю как нечто навязываемое: дескать, мы вполне могли бы прожить и без истории, но этого нам не дано. А вот говоря о «неизбежности» литературы, хочется сказать, что без литературы *нельзя жить*. В этом все различие этих двух неизбежных для каждого человека сфер – истории и литературы. Частный человек историю принимает как бремя, и желание убежать от неё, в то или иное время, соблазнительно для каждого. К литературе мы все время тянемся, хотим ее: мы ничего так не желаем,

как интересного рассказа, захватывающей книги, увлекательного разговора, остроумного анекдота или, даже, глупой, но притягивающей телевизионной серии.

Ну а что же самое обыкновенное и самое неизбежное – жизнь? Я все время твержу, что можно увильнуть от государства, но не от истории, что можно обойтись без балета, но не без литературы, но по отношению к жизни сама постановка вопроса как-то бессмысленна: от жизни нельзя избавиться (да мы этого и не ищем), но, с другой стороны, наша собственная жизнь дана нам не нами, а кем-то другим, и мы этой жизни как-то по-особому не ищем – она есть и все тут, она идет сама по себе или мы ее ведем, в зависимости от точки зрения. Правда, человеку свойственно стремиться по-особому пережить, почувствовать жизнь, но это возможно лишь в терминах литературы или истории, которые единственные способны дать какую-то систему сравнения – если оставить в стороне такой статистически частый в некоторых культурах способ интенсификации переживаний, как употребление различных веществ (наркотиков, алкоголя и проч.).

Те сила и неизбежность, с которыми история и литература навязаны человеку, им владеют, но, с другой стороны, им определяются и от него, в конечном счете, зависят, быть может, всего яснее манифестируются в тех поистине универсальных и очень устойчивых структурах, которые на самом деле общи для литературы и истории и для их субстрата – жизни. Эти структуры относятся прежде всего к так называемому *сюжетному* уровню, но и не только к нему. Литература все время рассказывает нам о чем-то очень важном и постоянном, но делает это каждый раз совершенно неочевидным и часто неожиданным образом. Литература выбирает какие-то очень существенные и повторяющиеся структуры, задавая вехи некоему, если угодно, вечному рассказу о человеке, о его жизни, о жизни его среды, его общества, его времени, но заполняет этот рассказ совершенно несущественными, нерелевантными и каждый раз уникальными элементами. Это повествование сочетает в себе элементы тождества и антитождества. Мы хотим слышать про жизнь нечто совершенно универсальное, что убеждало бы нас в способности жизни продолжать себя, восстанавливать себя, что показывало бы, по крайней мере, преемственность сюжета повествования, на самом минимальном уровне – простое наличие повествования, но, с другой стороны, мы хотим, чтобы нам говорили о бесконечной (или, по крайней мере, очень богатой) вариантности возможностей повествования, о непредсказуемости и неожиданности, об опасностях и избавлении от них, о бесконечности нашей способности опознавать мир и удивляться его постоянству и, одновременно, его всегда непредсказуемой новизне. В литературе и только в ней человек обретает возможность познания и экзистенции

в измерениях, принципиально закрытых от него случайностями его рождения.

Это основное качество литературы, влекущее к ней людей, есть то, что страшит нас в истории. В сущности, жизнь каждого (и каждой) из нас уже достаточно жестко задана нашим социально-биологическим сюжетом младенчества, детства, отрочества, юности, созревания, сюжетом приобретения профессии, построения семьи, рождения и воспитания детей, приобретения и потери наших близких – и так до конца. Литература дает нам возможность пережить, представить себе, сфантазировать, попробовать на себе в мечтах (а в каких-то случаях и наяву!) множество других альтернативных биологических сюжетов – и в этом первичное неотменимое притяжение литературы в самом широком смысле слова. В этой страсти, если угодно – к подглядыванию, но к подглядыванию совершенно безобидному для других, к расширению рамок собственной биографии, собственного опыта, к познанию «альтернативного я», обреченного, к несчастью или к счастью, на вечную экзистенциальную нереализованность, и лежит ключ к читательству и писательству.

Но этот социально-биологический – и поэтому предсказуемый – сюжет всегда подается нам в обличьи истории. И если наши биографические сюжеты, невзирая на все культурные различия, в принципе универсальны, что, по-видимому, и объясняет абсолютную одинаковость фольклора во всем мире и открытость массовых культур друг для друга, то наши исторические сюжеты, в каком-то очень глубоком смысле, для нас самих совершенно различны, разножанровы, разноструктурны.

Но что же такое эти «жанровые» координаты Y по сравнению с историей N? Как они ощущаются, определяются изнутри данной истории? Как они воспринимаются с точки зрения другой истории? Есть ли «исторические сюжеты», выполненные вне каких бы то ни было жанровых рамок? Есть ли история, воспринимаемая «бессюжетно»? Где фиксируется и как передается в традицию сюжетно-жанровый комплекс той или иной истории? Наконец, имеет ли одна культура, один народ одну модель истории или таких моделей несколько? Ответы на все эти вопросы крайне важны и каждый раз весьма конкретны, поскольку от них зависит то, каким образом общество будет воспринимать процессы, происходящие в нем в настоящий момент – как совершенно детерминистскую реализацию сюжета национальной истории, над которым у нации нет никакой власти, или как некий совершенно новый сюжет, или как нечто совершенно независимое от истории, которая вообще интересует лишь профессоров или иностранцев, поскольку они ее выдумывают, если предложить некоторые из возможных моделей осмысления истории? Небе-

зынтересны и вопросы, связанные с попытками объяснения тех или иных сюжетов истории – объяснения детерминистского и универсального, как в марксизме, объяснения, апеллирующего к особенностям психологии, биологии, окружающей среды, территории и т.п. Но все эти моменты, взятые в аспекте *времени*, и дают, кажется, *историю!* Иными словами, не возникает ли ситуация, при которой жанровые характеристики истории задаются как *рефлексивные*, то есть определяемые самой историей? Тогда возникает новый вопрос: допустим, что нельзя выскочить из истории вообще, но можно ли выскочить из собственной истории? Выше шла речь о том, что человек не может выйти из истории, но он может выйти из истории *своего* народа, *своей* страны, *своего* общества – присоединившись к другому народу, стране или обществу.

А вот может ли данный *народ* выйти из своей истории, поменять ее? Если не брать примеры кочевых народов, поменявших свою историю вместе со своей территорией, наподобие венгров или болгар, наиболее яркие примеры – это швейцарцы и голландцы, никуда не уходившие с того места, где они жили, но сформировавшие отдельную самостоятельную историю, выделившись из народов, частью которых они были ранее. Но, справедливости ради, следует заметить, что раз начавши свою новую историю, и тот и другой народ очень ревностно в ней остаются. Столь же уверенно можно утверждать и то, что в каком-то смысле каждый народ хочет уйти из истории или, по крайней мере, из сиюминутной, теперешней истории. Безумно редки в истории моменты, когда от имени какого-нибудь народа раздается голос, провозглашающий «Остановись, мгновенье...» Пожалуй, нечто подобное можно было слышать в самом конце викторианского периода в Англии и в апогей царствования Александра III в России. Но если посмотреть внимательно, то и это окажется неверным. Различие между национальными историями состоит в отношении к характеру желаемых изменений сюжета – поменять ли в нем один какой-то эпизод, изменить ли весь ход сюжета или, в редких случаях, вообще сменить жанр.

Осип Манделштам писал когда-то в своей статье «Петр Чаадаев» о «великой славянской мечте о прекращении истории». Действительно ли присутствует такая «мечта» в «славянском сознании», да и есть ли вообще такое сознание, я не берусь рассуждать, но небезынтересно констатировать тот факт, что в еврейской Библии мотив идеального существования народа суммируется кратким заявлением о том, что в тот или иной период на земле Израиля царил мир в течение сорока лет и каждый человек сидел под своей лозой и смоковницей, иначе говоря, существовал частным образом, без вмешательства истории.

Как бы то ни было, пребывание отдельного человека в истории всегда было и есть процесс болезненный, и в жизни каждого человека

можно найти мгновения, когда больше всего ему хотелось отвернуться от истории. Итак, с одной стороны мы видим постоянное влечение к рассказам, желание, если угодно, узнать их «окончание», прочесть новое неслыханное, завлекающее повествование, а с другой – желание выйти из рассказа истории, в котором ты не автор и даже не читатель, а пассивное, весьма второстепенное действующее лицо. История дана нам прежде всего в виде действия, в котором мы участвуем и которое мы осмысливаем в свете унаследованной нами исторической традиции. Человек воспринимает себя в истории всегда опосредованно, глазами тех, кто уже потрудились, чтобы закрепить данное представление об истории в коллективной памяти культуры. Мы знаем, что участвуем в истории своей страны, своего народа, поскольку она уже написана, и мы лишь сверяем происходящее с нами с этим рассказом. В отличие от этого пребывание в литературе всегда сиюминутно, всегда непосредственно, оно всегда сводится к тому, что мы внутренне как бы впервые сочиняем от себя эту историю, сочиненную за нас и для нас писателем. С другой стороны, редко кто из «средних людей» является потребителем исторических сочинений из первых рук (не говоря уже о более специализированных исторических исследованиях). В большинстве случаев люди поверяют свой опыт того, что происходит в истории здесь и теперь не по историческим сочинениям, а по тем коллективным, усредненным картинам и представлениям, которые они усваивают из школы, из массовой культуры, из «выкристаллизовавшейся» истории, присутствующей в виде зданий, монументов, музеев, экскурсий и проч. Совсем не так происходит общение человека с литературой. Здесь никто не ограничивается лишь знакомством с общим абрисом сюжета, повествования. Для каждого человека, где бы он ни жил, существует некий текст, будь то произведение классической или современной высокой литературы, произведение популярной массовой литературы, текст классического или современного городского фольклора, текст телепередачи, кинокартины или, наконец, устный рассказ, собственный или услышанный, который этот человек знает или знал когда-то не понаслышке, а «от начала до конца», «с подробностями». Вот эти-то подробности и есть то, что отличает текст литературы от текста исторического.

* * *

Разные культуры отличаются друг от друга по тому, как исторические тексты в них соотносятся с литературными. Существуют культуры, в которых целый большой класс текстов обслуживает одновременно историческую и литературную сферу, существуют культуры, в которых такие тексты строго разделены структурно и функционально,

при том что всегда существуют тексты, где эти обе сферы пересекаются. К культурам первого типа относятся все культуры, про которые было принято говорить, что в них еще не выработалось «историческое сознание», поэтому там, где у нас история, у них, скажем, эпос; к культурам второго типа следует отнести все современные культуры.

В этой связи хочется отметить, что, как показали антропологические исследования последних тридцати лет, в культурах первого типа историческая сфера обслуживается не только текстами смешанной функциональности, но и текстами, которые мы никогда не назовем литературой. Функция этих текстов – запоминание, поддержание и регулирование того аспекта традиции, который связан с диахроническим воспроизведением социальной, хозяйственной, политической структуры – с тем, что *было на самом деле*. Речь идет о наиболее эзотерическом и оберегаемом от чужого глаза аспекте традиции – о хранимых в памяти списках генеалогических линий, о списках фратрий и дуальных половин, о списках сакральных тайных мужских союзов, о списках тайных профессиональных объединений и каст и т.п. С другой стороны, вполне возможно, что практика тайного хранения текстов, в том числе и тех, которые мы сочли бы внешне литературными, например эмблематических песен, служила хорошей профилактикой против вступления в историю и против разделения сфер истории и литературы, которое появляется в явном виде все-таки тогда, когда практика общения с текстами теряет свой эксклюзивный, эзотерический характер.

Понять специфику литературного и исторического текста можно лишь в сравнении этих двух типов текстов и только тогда, когда оба они реально существуют в культуре. Я предлагаю на примере трактовки одного и того же эпизода в разных книгах еврейской Библии попытаться выяснить некоторые особенности исторического текста. Я буду употреблять при этом бахтинский термин «хронотоп», так что речь будет идти об историческом и литературном хронотопе. Последнее, возможно, покажется тавтологией, но, как мне кажется, таковою все-таки не является. Дело в том, что хотя Бахтин в своей пионерской работе о формах времени и хронотопа в романе говорил об очень конкретных сюжетно-жанровых единствах, представляется, что в любом литературном произведении реализуется не один-единственный хронотоп, а целая система художественных пространственно-временных единств. То, на каком из этих единств фокусируется наше внимание, зависит от объекта сравнения, особенно если речь идет не о внутрилитературном, а о внелитературном сравнении. Поэтому литературный и исторический хронотопы отбирают лишь те свойства текста, которые его характеризуют вместе со всеми другими текстами данного класса.

Термин «хронотоп» удачно схватывает внешние, объективированные, и внутренние, переживаемые, аспекты литературы и истории. Он более «техничен» и точен, чем термины «сознание» («историческое сознание», «литературное сознание») или «существование» («существование в истории», «существование в литературе»), ибо он имеет дело с единством, параметры которого могут быть объективно выделены, определены и исчислены (размерность, длительность, прерывность или непрерывность, напряженность, ритм, внутренняя топология – симметрия и ориентация и проч.). С другой стороны, те же самые параметры легко поддаются к представлению в чувственно-соматических признаках и, следовательно, в субъективных, переживаемых моментах. Хронотоп охватывает все аспекты текста и его структуры, в то время как другие параметры, например сюжет, часто привлекаемый в этом плане, упускают какие-то важные аспекты, но являются частью хронотопа.

С другой стороны, хронотоп позволяет говорить об особенностях текста одновременно достаточно детализированно и предельно общо, в целом, не теряя из виду пластического образа текста. Иначе говоря, хронотоп есть описание нашего конкретного места в пространственно-временном единстве и описание этого единства в целом.

Но обратимся к нашему примеру. Его удобство состоит в том, что в нем идет речь об одном и том же внетекстовом событии: об осаде Йоавом, воспачальником царя Давида, амонитского города Рабат-Амона (или без определительного географического элемента – города Рабы) и о разорении этого города. Вот как об этом повествуется в 20-й главе первой «Книги Хроник» (здесь и далее – в моем переводе с древнееврейского): «И было [это] через год после того, когда вышли пари, и повел Йоав силы войска и поразил землю сынов Амона, и пришел и стал осадой над Рабой, а Давид сидел в Иерусалиме, и победил Йоав Рабу и разрушил ее. И взял Давид корону царя их с головы его, и вес ее – мера золота, а на ней дорогой камень, и возложил ее на голову Давида. А народ, который был там, он вывел наружу и посадил его в узилища и обременил его железными веригами, и так поступил Давид со всеми городами сынов Амона, и Давид сидел в Иерусалиме и с ним весь народ» («Хроники – I», 20, 1–3).

Здесь не место подробно анализировать этот текст с точки зрения происходящих событий и отношения к ним. Отметим лишь повторяющуюся дважды фразу о том, что «Давид сидел в Иерусалиме». На самом деле, в этой фразе нет ничего особенного, если не считать самого факта ее настойчивого повторения в этом очень лаконичном повествовании. Впрочем, возникает вопрос относительно того, был ли все-таки «между первой и второй фразой» Давид в Рабат-Амоне, ибо как же иначе он мог проделать все, что он проделал с царской

коронай? Альтернативным образом, быть может, эпизод с пареккой короной вовсе не предполагал личное в нем участие Давида, а был лишь формульным способом регистрации «смены собственника» короны. Так или иначе, отметим определенное безразличие этого отрывка к проблеме четкой фиксации распределения действий между действующими лицами.

Но эта эмфаза и это небольшое текстовое «неудобство» сигнализируют, по моему мнению, то обстоятельство, что это место из «Хроник» связано с рассказом о том же событии из 11-й главы второй книги «Шмуэль», в котором сидение Давида в Иерусалиме имеет уже совсем другую функцию.

Дело в том, что повествование из 11-й главы II книги «Шмуэль» на самом деле вовсе не является в строгом смысле слова повествованием о взятии и разорении Рабат-Амона. Точнее говоря, эти события являются лишь фоном для другого повествования. Основной рассказ здесь посвящен истории о том, как Давид соблазнил Бат-Шеву, жену хетта Урии, своего верного воина и слуги. В этой истории сиденье Давида в Иерусалиме не только оправдано сюжетно, но является своего рода фабульным импульсом всей перипетии, поскольку именно пребывание Давида в Иерусалиме (а не вместе с войском Йоава у стен осажденной Рабы) привело его к встрече с Бат-Шевой, а позднее позволило ему услать Урию в стан Йоава и вообще разыграть весь эпизод передачи информации на расстоянии, что и привело к гибели Урии, освободившей Давиду поле деятельности.

На мой взгляд, различие между этими двумя версиями – это различие между историческим и литературным хронотопами. Различие это выражается в весьма конкретных признаках стиля и повествовательной структуры. Существенное различие состоит прежде всего в том, что, как мы видели, в эпизоде из «Хроник» история Бат-Шевы вообще не упоминается. В книге «Хроники-I» имя Бат-Шева встречается лишь однажды, да и то в другой форме (Бат-Шуа, мать будущего царя Шломо, «Хроники-I», 3, 5). Включение этой истории в один текст и ее невключение в другой показывает, что дело не в том, что на каком-то этапе возникли сомнения в подлинности этого рассказа – скорее всего верно обратное, поскольку упоминание этого имени в другом месте без комментариев свидетельствует об аутентичности передаваемых сведений. Просто рамки исторического хронотопа потребовали в этом месте цензуры.

Сравнение двух версий позволяет, таким образом, более четко выделить отличительные признаки обоих хронотопов. Прежде всего необходимо обратить внимание на тот факт, что «Хроники» оперируют совершенно иным пространственно-временным масштабом, чем «Шмуэль». Несмотря на то, что в книге «Шмуэль» часть, посвященная

Давиду, выполнена в ином пространственно-временном масштабе, чем остальные части, тем не менее весь этот масштаб, включая и пассажи, посвященные Давиду, в высшей степени общий, даже можно сказать – абстрактный, наиболее общий и абстрактный из всех, встречающихся в еврейской Библии. Масштаб этот обнимает все существование человеческого рода: повествование начинается с называния имен первых людей: «Адам, Шет, Энош...» и продолжается в человеческое время, в котором здесь и там вспыхивают важнейшие события истории: Потоп, Исход Авраама, Исход из Египта. Этот временной масштаб не является ни эпическим, ни лично-биографическим, ни вообще ориентированным на персонажей. Доминанта «Хроник» – это время, направленное вперед и текущее в будущее от первого Адама к времени персидского царя Кореша (Кира), который повелел освободить евреев из вавилонского пленения, чтобы они смогли вернуться в Иерусалим для постройки Дома Божия. В эту же временную перспективу включается и время создания самих «Хроник». Пространственная парадигма текста «Книги Хроник» полностью подчинена временной парадигме – черта исключительная даже для прозаических частей еврейского Писания. В «Хрониках» основные пространственные координаты мира намечаются лишь схематически, в основном, упоминательно. Но кто же тот герой, чье время–пространство разворачивается перед нашими глазами? Это тот же герой, чью судьбу мы прослеживаем и во всех остальных частях Библии, – народ Израиль. Применительно к «Книге Хроник» это общее утверждение приобретает весьма точный и специальный характер: в пространстве–времени «Хроник» нет никаких специальных медиаторов, нет никаких биографий, нет никаких существенных или несущественных деталей, связанных с представлением характера или судьбы действующих лиц, совсем нет описательных деталей пространства или реалий. В этом изложении все подчинено одному – изложению проблем, которые все время возникали на пути еврейского народа, и того, как эти проблемы находили свое решение.

Если все это справедливо, то становится понятным, почему в рассказе «Хроник» о взятии Рабы не упоминается история Давида и Бат-Шевы: при всей ее значительности в судьбе Давида и Шломо она не являлась той центральной проблемой, которую должен был решать весь народ Израиль в целом. Эта история – из другого хронотопа.

Я бы хотел теперь кратко остановиться на основных, самых общих чертах исторического хронотопа. О двух из них уже упоминалось выше: 1) однонаправленность и очень схематический и общий характер времени, включающий настоящее и будущее данного в хронотопе повествования; 2) еще более схематический и абстрактный характер пространственной парадигмы, которая полностью подчинена парадигме

времени. Поскольку организм, ответственный за этот хронотоп, – это коллективность народа, мы имеем дело с героем особого типа. Это – множественный герой, которого нельзя изолировать и выделить в какого-то одного персонажа, даже самого важного, центрального. Для этой роли – героя исторического хронотопа – недостаточно даже царя Давида. Этот вид хронотопа всегда характеризуется множеством персонажей, действующих лиц, героев, каждый из которых занят решением своей собственной задачи. Все вместе они заняты решением задачи, стоящей перед народом Израиля. Вспомним в этой связи, что один из центральных мотивов «Хроник», как и других исторических книг еврейской Библии, – это мотив «счета народа», «переписи населения», наведение порядка в синхронном и диахронном плане среди тысяч действующих лиц этого широко простирающегося пространства–времени.

Часто решение задачи одним персонажем или группой персонажей происходит на фоне конфликта с другими персонажами, либо конфликт и является той задачей, которую предстоит решить. Конфликт, спор, война – центральный момент исторического хронотопа. Замечательно, что два первых исторических сочинения – Геродота и Фукидида – начинают свое изложение с того, что ставят своей задачей выяснение настоящих причин и обстоятельств войны греков и персов. Поскольку внутри исторического хронотопа много разных конфликтов, споров, столкновений, повествовательная схема, реализующаяся в этом хронотопе, характеризуется отсутствием глобальности, отсутствием «сюжетной логики». Очень часто повествование продвигается вперед за счет коротких эпизодов, оно не является кумулятивным – ничего не накапливается, ничего из ничего не следует, иногда отсутствует финальная развязка, рассказ обрывается на «полуслове».

Но если «герой» является множественным, а «повествование» продвигается вперед за счет очень коротких «историй», из этого можно сделать один существенный вывод относительно природы этого пространственно-временного единства: оно является сборным, складывается из множества частных, индивидуальных хронотопов, возможно, между собою не связанных. Общая парадигма времени–пространства получается слишком абстрактной, чтобы обеспечить органическое единство такого в принципе атомнизированного хронотопа.

Выражаясь словами Толстого из второй части «Эпилога» к «Войне и миру», «какая сила движет народами»? Какая сила заставляет действовать этого «множественного героя» исторического хронотопа и каждого отдельного героя индивидуального хронотопа, входящего в него? Разумеется, на этот вопрос можно дать самые различные содержательные ответы в зависимости от того, какую философию или идеологию мы выберем для объяснения событий. Вовсе не обязательно

соглашаться с доктринерской точкой зрения Толстого на смысл истории. Но существенно осознать, что как великий художник Толстой ухватил самый смысл истории в ее повествовательном аспекте, в ее структурном аспекте, смысл истории как хронотопа. В нашем частном случае очевидно, что автор «Книги Хроник» видит смысл истории в осуществлении Божьего плана для еврейского народа. Очевидно, однако, что в структурно-повествовательном аспекте – в хронотопе – этот план реализуется как общая сумма разно-направленных и между собой не согласованных действий конкретных персонажей, действий, направленных на решение конкретных сюжетных задач. Другими словами, каждый отдельный хронотоп в общем историческом хронотопе представляет собою спресованную, сконцентрированную задачу. Вот задача, которую ставят перед народом Израиля сыны Амона, вот задача, которую перед ним ставят филистимляне, вот задача, возникшая в результате эпидемии, насланной в наказание за грехи царя Давида, и т.д. Каждый раз задача представляется в явном виде, и излагается ее решение, удачное или неудачное, в зависимости от обстоятельств. Основная модальность суммируется здесь словами *как, каким образом*.

Таким образом, следующие признаки присутствуют в историческом хронотопе во всех случаях:

- широкий масштаб и однонаправленность времени – то, что принято называть «великое время»;

- коллективность, множественность героя;

- сборный характер хронотопа, состоящего из множества индивидуальных хронотопов;

- дискретный, прерывный, «неорганичный» характер хронотопа, отсутствие «органичной» логики сюжета истории;

- подчиненность пространственной парадигмы парадигме времени;

- центральность механизма постановки и решение задач в каждом отдельном хронотопе и в целом пространственно-временном единстве истории;

- центральность мотива конфликта.

Необходимо сделать две оговорки: во-первых, в разных конкретных исторических хронотопах вдобавок к вышеперечисленным могут встречаться и другие признаки (например, есть исторические хронотопы, в которых очень существен момент возвратности: некоторый сюжетный мотив повторяется – например, революции 1789, 1848 и 1871 годов в Париже); во-вторых, следует помнить, что те или иные признаки из вышеперечисленных могут в отдельности встречаться и в хронотопах другого типа; существенно то, что все вместе они встречаются только в историческом хронотопе.

Так, «великое время» хорошо представлено в эпическом хронотопе. Однако там оно не однонаправлено, да к тому же подчинено про-

странственной модели. Существенно и то, что в эпическом хронотопе настоящее и будущее не включены в хронотоп. Для исторического хронотопа «великое время» совершенно обязательно. Его присутствие отличает исторический хронотоп от хронотопа этнографического или социологического. История деревни становится историей, а не этнографией только в перспективе «великого времени».

Наличие множественного героя отличает исторический хронотоп от биографического. В принципе, жанр биографической истории является совершенно легитимной частью исторического письма в целом. Биографическая история тем и отличается от биографии и особенно от «романизированной биографии», что ставит все внутрь более обширного сюжета истории народа, государства, периода, науки, искусства и т.п. В биографии все ограничивается пространством-временем одной личности.

Очень важен и сборный характер исторического хронотопа. В сочетании с множественностью героя он задает возможность возникновения настоящей историографии, которая занята выяснением границ каждого из отдельных хронотопов, описанием и обоснованием этих границ. Речь идет о том, что важнейшие задачи и предпосылки историографии – описание источников, установление их происхождения, проверка их подлинности, описание точки зрения источника и ее обоснование – все это заложено в том факте, что все отдельные хронотопы исторического хронотопа не могут быть сведены в единое целое. Так как этого единства не существует априори, «органически», оно достигается посредством единства процедуры установления «истинности» каждой отдельной точки зрения. Так или иначе, множественность точек зрения, представляющая собою важную эвристическую проблему историографии, и связанная с нею необходимость выверять источники, сопоставлять их друг с другом заложены в самой природе исторического хронотопа, предметом которого являются поступки и их последствия. Все это полярно противопоставлено «естественному», «органичному» единству точки зрения в мифологическом и эпическом хронотопе.

Множественность точек зрения, множественность героя и сборный характер хронотопа тесно связаны и с тем, что основной темой исторического хронотопа является конфликт. В «Книге Хроник», а также в трудах отцов греческой историографии эта связь истолковывается примерно одинаковым образом: за множественностью точек зрения скрывается фундаментальная неспособность человека познать истину о происходящих событиях; подобная же человеческая неадекватность является причиной конфликтов: людям не дано предвидеть истинные последствия своих действий. Иными словами, исторический хронотоп складывается тогда, когда люди открывают для себя ту

истину, что единственное поле осуществления высших задач – это несовершеннолетние мужчины и женщины.

В этой связи уместно привести отрывок из рецензии Х. Роллинза на книгу В. Хантер «Прошлое и настоящее у Геродота и Фукидида», опубликованной в 1984 году в теоретическом журнале «History and Theory»:

«Ничто не привлекало Геродота и Фукидида более, чем сюрпризы, особенно трагические сюрпризы истории. Парадоксальным образом, постоянное педалирование ими всяческих несуразностей, а в некоторых случаях даже литературная редакция с целью их вынесения на первый план превращают неожиданность в настойчивый мотив обеих историй.

<...> Фукидид постоянно заставляет читателя обращать внимание на контрасты, углубляться в поисках собственного смысла или, по крайней мере, своего толкования общепринятого смысла. Коварное снижение тона, в некоторых случаях умолчание, заставляет читателя подумать – а вдруг внешность обманчива? Ответ, инстинктивно ощущаемый всеми опытными читателями Фукидида, – это «да» (*Virginia Hunter. Past and Present in Herodotus and Thucydides. Princeton, 1982 / Reviewed by Hunter R. Rawlings // History and Theory. Vol. 23. 1984. P. 257–259*).

* * *

Для того чтобы ощутить все отличие литературного хронотопа от исторического, вспомним начало рассказа о Бат-Шеве:

«...И было через год после того времени, когда вышли посланцы <в некоторых интерпретациях цари. – Д. С.>, и послал Давид Йоава и с ним рабов его и весь Израиль, и поразили они сынов Амона и осадили Рабу, а Давид сидит в Иерусалиме. И было ко времени вечера и поднялся Давид со своего ложа и прошелся по крыше царского дома и увидел е крыши омывающуюся женщину, и женщина очень хороша наружностью. И послал Давид [за посланцем] и спросил [его] о женщине, и сказал [тот] не Бат-Шева ли та, дочь Элиама, жена Урии, хетта. И послал Давид посланцев и забрал ее, и пришла она к нему и он лежал с нею, а она только очистилась от своей нечистоты, и вернулась она в дом ее. И забеременела женщина, и послала и сообщила Давиду и сказала: «Я беременна» («Шмуэль-II», 11, 1–5).

Все признаки литературного хронотопа противоположны тому, что мы наблюдали в историческом хронотопе. Масштаб времени и пространства внезапно резко меняется, и вместо взгляда с высоты птичьего полета повествование начинает оперировать очень крупным планом: годы сменяются днями, вечерами и ночами, целый город или поле битвы разделяется на дворы, закоулки, крыши, пороги, подножье,

врата и т.д. Множественный герой уступает место индивидуальным (и индивидуализированным!) персонажам. Одна из самых замечательных черт этого отрывка – это равноправие персонажей: трудно однозначно решить, кто же является «героем» этой истории – Давид, Урия, Йоав или, быть может, Бат-Шева, поскольку каждый из них в определенный момент выходит на первый план повествования. Бросается в глаза доминантность пространственной модели хронотопа и ее большая детализированность, особенно разработка оппозиций «верх–низ» и «снаружи–внутри». Вот, например, следующий отрывок, в котором описывается поведение Урии: «И вышел Урия из царского дома, и за ним вышел груз даров царя, и улегся Урия у входа в дом царя, где все рабы его господина, и не спустился к дому своему» («Шмуэль–II», 11, 8–9).

В отличие от исторического хронотопа этот хронотоп обладает органичностью, внутренней логикой и единством. В данном случае это единство является единством жанра: перед нами жанр библейской царской биографии, перед нами не только время народа Израиля, но и индивидуальное время отдельного человека, появляющегося перед нами во всем своем величии и во всей своей, иногда преступной, слабости. С этим связано и то обстоятельство, что у литературного хронотопа неизбежно оказывается другая доминанта, чем у хронотопа исторического. По отношению к истории Давида и Бат-Шевы сама постановка вопроса о том, что здесь в центре хронотопа стоит решение некой задачи, кажется абсурдной: кто здесь, с точки зрения автора Книги «Шмуэль», решает задачу, и кем мы должны восхищаться: Давидом, умело организуя отправку мужа своей возлюбленной на верную смерть, Йоавом, умело решающим задачу, как совместить сообщение царю новости, которую он хочет услышать, с передачей ему информации, которая может ему самому стоить головы? Ясно, что как бы мы ни толковали эту историю, такое ее чтение, сосредоточивающееся на более «пикантных» моментах, не входит в задачу автора. К модусу, выраженному словом *как*, здесь добавляется превалирующий модус, который можно обозначить словом *что*. *Что*, на самом деле, происходит в этом отрывке? Есть ли здесь *задача*, и в чем она состоит? Вся картинка здесь перепутана, и ее надо реконструировать. В хронотопе этого типа доминанта – *загадка*.

Какого типа загадка встает перед нами в этой истории? Я бы предложил своего рода динамический ответ, который состоит в том, что мы должны определить, что делает каждый из персонажей – Давид, Урия, Йоав, Бат-Шева – в соотношении с действиями других персонажей. Ответ этот будет каждый раз совсем не простым, что явствует, помимо прочего, и из самой этой главы, и из ее продолжения, где излагается история наказания Давида и искупления им своей вины.

Рассказ о Давиде и Бат-Шеве начинается прямо *in medias res*, ничто в предыдущем повествовании не подготавливает нас к этому. Поэтому один из аспектов загадки состоит в выяснении того, почему эта история вообще должна быть рассказана и почему именно в этом месте. Далее, хотя многое известно о сложном характере Давида, эта история превосходит, кажется, рамки даже этого характера. Итак, в чем же смысл этой загадки? С другой стороны, мы имеем загадку самой связи Давида и Бат-Шевы. Что это – просто похоть, как можно было понять из процитированного выше высказывания о том, что Давид не мог устоять перед видом голой моющейся женщины, или нечто большее, как следует из продолжения этого эпизода, повествующего о том, что плод этой связи был рожден из *жалости* Давида к Бат-Шеве: «И пожалел Давид Бат-Шеву, жену свою, и вошел к ней и лежал с нею, и родила она сына и назвал имя его Шломо и Г-дь любил его. И отдал его в руки Натана-пророка и дал ему имя Йеидидия, для Г-да» («Шмуэль-II», 12, 24–25).

Существует огромная разница между модусом разрешения задач в историческом хронотопе и модусом поиска загадок в литературном хронотопе: задачи эксплицитны, их решение (или отсутствие такового) тоже эксплицитно, загадки – имплицитны, их решение или даже обнаружение может быть отложено или вообще нерелевантно. «Наслаждение текста», цитируя Ролана Барта, состоит в обнаружении того факта, что картина абсолютно не похожа на ту, которую можно было представить себе на основании наличной семантической информации. В историческом хронотопе надо *объяснить* решение задачи, в литературном хронотопе загадку решать вовсе не обязательно, но надо намекнуть на то, что она есть. То, что в этом заключается смысл литературного хронотопа, было ясно Виктору Шкловскому, правда, лишь в более узкой перспективе сюжетостроения. Об этом он подробно говорил в своей замечательной работе «Новелла тайн». В том смысле, в каком я употребляю этот термин, *загадка* – это не нечто, заранее определяемое автором. Это модальность пространства-времени, это – пресуппозиция, с которой мы подходим к тексту. Так, если историк возьмется описывать события, относительно которых он не обладает полной информацией, он будет обязан об этом прямо сказать. Даже если он предпочтет из тех или иных соображений об этом не упоминать, он должен будет предложить другое, альтернативное и правдоподобное объяснение событий. Когда сэр Уинстон Черчилль писал свою «Историю второй мировой войны», он не мог написать о том, что английская разведка в течение почти всей войны могла читать немецкие оперативные шифровки, что было одним из самых главных факторов английских успехов, например, в Северной Африке. Но он не мог оставить эти успехи вообще без объяснения и поэтому

прибегал к объяснениям всего немецкой глупостью и т.д. Для писателя загадка вообще лежит в другой плоскости – в характерах персонажей, в их переживаниях, в том, происходит или не происходит некоторое событие, кто в нем участвовал, а не в самом факте секретности. Иными словами, задача Черчилля как историка заключалась в том, чтобы его читатели и не подозревали о том, что в этом месте его текста есть загадка, в то время как смысл работы писателя – возбудить в читателе такое подозрение даже там, где ее нет.

* * *

Последнее, о чем я хочу упомянуть в связи с историей и литературой, возвращает нас назад к проблеме притягательности литературы и болезненности истории. Эта проблема в каком-то смысле соприкасается с проблемой исторической правды – фикциональности. Первая считается априори присущей историческому хронотопу, в то время как фикциональность – это априорная черта литературного хронотопа, но не в том смысле, что все в нем – фикция, а в том минимальном логическом смысле, что наличие фикции не противоречит ему. Не входя в детали, скажу лишь, что в сопоставлении этих двух хронотопов литературный выглядит всегда как более реальный, более правдивый, более похожий на какое-то внутреннее представление о мире, которое у нас есть. Я бы сказал так: если относительно какого-то персонажа, события, реалии из прошлого у нас появляется чувство, что они реальны, правдивы, это чувство может быть хорошим показателем того, что мы имеем дело с литературным хронотопом. Поэтому, при всей бесконечной вариантности мира литературного хронотопа, это – мир, внутренне ориентированный на освоение его нами. Фикциональность всегда сопровождается чувством какой-то внутренней правды. С другой стороны, соприкосновение с миром исторического хронотопа, соприкосновение с миром настоящей правды всегда связано с неузнаванием, с ощущением какой-то чуждости – того, что нас туда не звали, с ощущением внутренней невероятности.

М. Б. Ямпольский

МАСКА И МЕТАМОРФОЗЫ ЗРЕНИЯ

(Заметки на полях «Восковой персоны» Юрия Тынянова)¹

Творчество Тынянова обычно рассматривается сквозь призму его литературной теории, а иногда как прямая иллюстрация его филологических концепций². Между тем в произведениях Тынянова, впрочем, как и всякого литератора его класса, обнаруживаются следы его личных пристрастий, никак не укладывающихся в схему формалистской теории. Даже то, что было им тщательно отрефлексировано – любовь к эстетическому архаизму, к тоголевской «зыбкой» образности, семантическим сдвигам, вытекающим из тесноты ряда, и т.д. – часто выходит за рамки опоязовской проблематики и отражает его глубоко личные склонности, барочную сторону его натуры.

В этих «контрабандных» элементах тыняновских текстов, заслоненных от современных исследователей теориями их автора, кроются, однако, совершенно неожиданные сокровища. По справедливому замечанию Мишеля Фуко, новое «не заявляет о себе в новом высказывании – неожиданное, удивительное, логически непредсказуемое, стилистически аномальное – оно вписано в текст и предвещает <...> начало новой главы...»³. Удивительным образом тыняновское барокко оказывается созвучным сегодняшней постструктуралистской мысли. Художественные произведения литературоведа обнаруживают интуиции, совершенно не созвучные опоязовским штудиям. Новое в Тынянове обнаруживается в фактуре его художественного дискурса, который, как всякий дискурс, являет более сложную картину, нежели любая эволюционная схема (в т.ч. и опоязовская), оперирующая двумя-тремя противоборствующими линиями.

В данной статье предпринята попытка оттолкнуться от той тыняновской проблематики, которая обыкновенно находится в «слепой зоне», и развить ее в жанре эссе. Нижеследующее не следует считать историко-

культурным комментарием к «Восковой персоне», ни тем более анализом этой чрезвычайно сложной и все еще ждущей внимательного исследователя повести. Речь идет именно о «заметках на полях», о попытке прочтения некоторых эпизодов сквозь призму идей, чуждых Тынянову-теоретику, но, как нам представляется, вполне приложимых к Тынянову-прозаику.

* * *

«Восковая персона» – возможно, самое барочное произведение Тынянова. Языковая стилизация здесь достигает наиболее выраженной формы, повествование приобретает несколько тяжеловесный и орнаментальный характер. Эта барочность повести отчасти мотивируется самим ее материалом – эпохой барокко, особым положением, которое занимает среди персонажей скульптор Растрелли. Именно вокруг Растрелли сфокусированы наиболее изощренные орнаментальные ходы повествования. Итальянский мастер как будто моделирует мир вокруг себя по законам свойственного ему стиля.

Один из центральных в этом контексте эпизодов – тот, где Растрелли изготавливает восковую маску Петра, преобразая лицо императора согласно «правилам» некоего аллегорического текста, как бы меняя индексальную знаковую природу маски, превращая ее в символ: «И он прошелся теплым пальцем у крайнего рубезка и стер губодергу, рот стал, как при жизни, гордый рот, который означает в лице мысль и учение, и губы, означающие духовную хвалу. <...> И широкий краткий нос он выгнул еще более, и нос стал чуткий, чующий постижение добра. Узловатые уши он поострил, и уши, прилегающие плотно к височной кости, стали выражать хотение и тяжесть»⁴. Под руками ваятеля отпечаток лица превращается в аллегорический текст, создаваемый по правилам, изложенным в физиогномических трактатах. Вместо губ возникает знак духовной хвалы, вместо ушей – хотения и тяжести и т.д.

Эта перекодировка индекса в символ, происходящая прямо под руками Растрелли, требует своего рода расщепления изображения надвое, отделения символического слоя от натуралистически-индексального. Процедура эта в повести приобретает отчетливо сюжетный характер. Персонажи как будто отслаивают от себя какую-то символическую кожу, выпускают некие маски, которые приобретают совершенно самостоятельное значение и начинают функционировать наравне с их собственными телами, а иногда и заменяют эти тела. По существу, процедура снятия воскового дубликата с императора выступает как своего рода метафора такой знаковой процедуры.

Сцена обработки маски скульптором, однако, на этом не кончается. Самая интересная ее часть начинается позже. За работой Растрелли

наблюдает его ученик Лежандр: «Лежандр смотрел на мастера и учился. Но он более смотрел на мастерово лицо, чем на восковое. И он вспомнил то лицо, на которое стало походить лицо мастера: то было лицо Силеново, на фонтанах, работы Растрелли же.

Это лицо из бронзы было спокойное, равнодушное, и сквозь открытый рот лилась беспрестанно вода, – так изобразил граф Растрелли крайнее сладострастие Силеново.

И теперь точно так же рот мастера был открыт, слюна текла по углам губ, и глаза его застлало крайним равнодушием и как бы непомерной гордостью.

И он поднял восковую голову, посмотрел на нее. И вдруг нижняя губа его шлепнула, он поцеловал ту голову в бледные еще губы и заплакал» (С. 419).

В процессе работы над маской Петра сама голова Растрелли претерпевает метаморфозу. В глазах Лежандра она неожиданно начинает обретать сходство с лицом Силеново, собственно с силеновой маской, из открытого рта которой течет вода. Для того, чтобы добиться максимального сходства с маской Силеново, Тышняков даже идет на некоторое насилие над «органикой» текста (что, впрочем, в «Восковой персоне» происходит неоднократно). Он заставляет скульптора во время работы пускать слюну изо рта, а глаза его застилает «крайним равнодушием» (ср. с темой лягушачьего глаза, рассмотренной ниже).

Это превращение Растрелли в маску создает очевидную зеркальность ситуации, особенно красноречиво проявленную в сцене странного поцелуя. Только что рот ваятеля был уподоблен пустому рту фонтанного Силеново, но вдруг «нижняя губа у него шлепнула, он поцеловал ту голову в бледные еще губы». Описание строится так, чтобы соприкоснулись губы не скульптора и «персоны», а собственно фонтанного Силеново и маски Петра. В этом удивительном жесте маска как будто отражается в маске⁵.

Однако сцена эта имеет еще более сложную зеркальную структуру, чем это представляется на первый взгляд. Лежандр специально подчеркивает сходство своего учителя с Силеном, а не с каким-нибудь водным божеством, которых Растрелли во множестве изготовил для петергофских фонтанов. Силеново вводит в повесть существенную для нее тематику дионисийства. Именно дионисийство с его мотивом умирания и возрождения задает особую смысловую перспективу всей истории смерти Петра и его последующего возрождения в виде воскового симулякра. С дионисийством связан и такой, казалось бы, анекдотический мотив, как беспробудное пьянство уродов в кунсткамере, выпивающих вино из сосудов, в которых содержатся заспиртованные «натуралии» (показательно, что пьянствующие монстры – двупалые: два пальца на их ногах – явная подмена сатирических

копыт). Не менее существенно и то, что дионисийский культ исключительно тесно связан с ношением масок. Силен же – учитель, воспитатель Диониса – играет особую роль в дионисийских мистериях.

Одно из наиболее знаменитых и часто интерпретируемых изображений Силенна в контексте дионисийских мистерий находится в так называемой Вилле мистерий (*Villa dei Misteri*) в Помпеях. Здесь Силен предстает сначала как воспитатель Диониса, а затем как центральная фигура в обряде дионисийской инициации (Илл. 1). Эта многократно описанная загадочная фреска, по-видимому, находится в подтексте рассматриваемого эпизода тыняновской повести. Силен изображен на ней с чашей в руках. Он протягивает чашу, и в нее в изумлении всматривается молодой сатир. Другой молодой сатир за его спиной держит маску Силенна – т.е. лицо Силенна как бы удвоено маской, помещенной прямо над его головой. В описанной сцене чаша служит выпнутым зеркалом. Молодой сатир смотрится в это зеркало, но вместо своего лица видит маску Силенна.

Анализу этой сцены посвящена обширная литература. Михаил Ростовцев, чья книга могла быть известна Тынянову, прочитывал эту фреску как изображение «леканомантейи» (*lekanomanteia*), гадания по чаше с водой⁶. В. Маккиоро видел в самом факте подмены лица юноши маской Силенна нечто сходное с кристалломантией: «Он видит в зеркале ряд лиц, порождаемых маской и жизнью Диониса»⁷, и явление этих лиц как бы пророчит юноше его будущую судьбу.

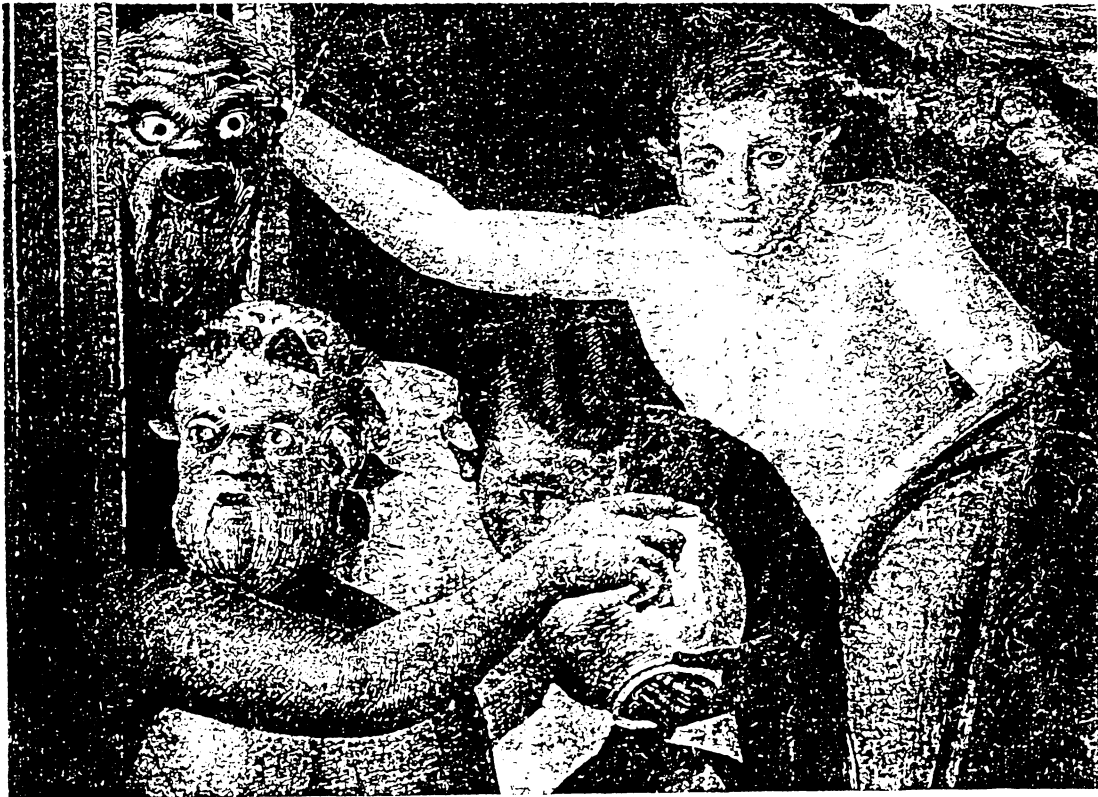
Можно, разумеется, гадать, о том, что видит юноша. Однако его изумление может быть обусловлено сразу несколькими факторами. Вместо своего лица он видит маску, маску учителя. По мнению Карла Керени, если испытуемый и видит свое будущее, то как образ учителя или (в психоаналитической плоскости) образ отца. Образ Силенна как образ отца: *Sileni patris imago*⁸. Странным образом помпейская фреска как будто предвосхищает некоторые психоаналитические идеи, в частности лакановскую концепцию о стадии зеркала в формировании *Я*. Не вдаваясь в детали, укажем только, что, согласно Лакану, человеческое *Я* возникает в результате созерцания ребенком своего образа в зеркале, когда место хаотической картины тела, до этого как бы состоящего из отдельных частей (*membra disjecta*)⁹, занимает образ целостного тела, тела взрослого, Другого, видимого в зеркале. *Я* возникает в результате идентификации ребенка с *imago* взрослого, его образом. Существенно, однако, что этот целостный образ обладает качествами своего рода скульптурной маски, так как является не живым и подвижным отражением чужого тела, а именно его образом. Лакан замечает: «Целостная форма тела, через которую субъект в некоем миреже предвосхищает зрелость своего могущества, дается ему лишь как *Gestalt* – иными словами, как нечто внешнее. И в этом

обличья форма тела зримо предстает перед ним в тех размерах, в которых она получает завершение, и в перевернутой симметрии, то есть в облике, противостоящем той энергии движений, которыми он старается ее оживить»¹⁰. Это свойство идеального образа Я предстать в формах фиксированной неподвижности позволяет Лакану говорить о взаимосвязях, «объединяющих Я со статуей, через которые человек как бы проецирует себя на владеющие им фантомы, на автомат...»¹¹

Интериоризация *imago* существенна и потому, что она позволяет человеку овладеть не только сферой воображаемого, но и сферой символического, то есть языка. В каком-то смысле обучение языку обязательно проходит эту стадию превращения «вещей» в их образы, чтобы затем преобразить образы в понятия, формирующие знаковую структуру коммуникации. Именно поэтому так важно то, что инициируемый на фреске Виллы мистерий видит в зеркало не самого Силену, а его маску. Любопытно, что Силен как учитель, отец, мистагог постоянно изображается с собственной маской либо с трагической дионисийской театральной маской, которая дублирует его лицо. Не случайно, конечно, Лежандр – ученик, посвящаемый – видит Растрелли сдублированным маской Силену. Таким образом зеркальная ситуация сцены из «Восковой персоны» удваивается зеркальной ситуацией помпейской фрески.

Между тем созерцание маски отличается от непосредственного созерцания лица. Дионис – Бог с маской, воплощенное раздвоение – не случайно, по словам М. Элиаде, «показывается неожиданно, а затем таинственно исчезает»¹². Явление маски – всегда шок, эмоциональная встряска, всегда изменение «естественного» состояния контакта с миром. В. Отто заметил, что дионисийская маска – «это целиком встреча и *только* встреча»¹³. Он же обратил внимание на странный характер этой встречи с маской, объектом, не имеющим «спины», иными словами – некоей полноты бытия. Маска олицетворяет призрачное явление, соединяющее воедино присутствие и отсутствие.

Встреча с маской может описываться как столкновение с телесной формой, уже отчасти перешедшей в некое воображаемое существование. Маска является образом, *imago*, то есть своего рода приближением лица к сфере языка, его преображением в иную знаковую ипостась. Поглощение *imago* субъектом – это акт трансформации самого субъекта, его структурирования, становления. Речь идет о некоей фундаментальной внутренней метаморфозе, которая в каком-то смысле лишь символизируется внешним преображением лица в маску. По мнению французского исследователя А. Жанмера, «для божественного существуют два подлинных способа овладеть человеком, подвергнув его метаморфозе: через маску, которая преображает его извне, для других, прежде чем преобразить его для самого себя, заставляя его играть божественного



1. Фреска из Виллы мистерий, Помпеи.

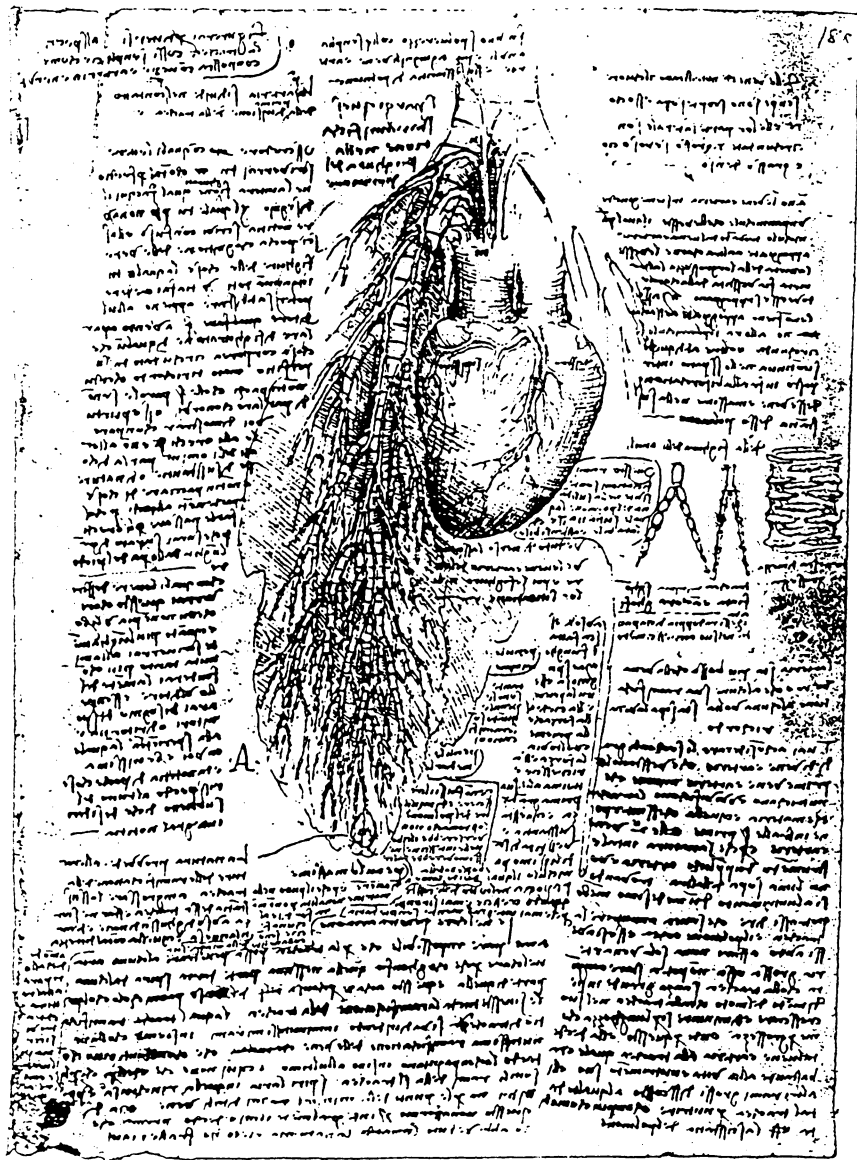
или демонического персонажа; а также через одержимость, которая преобразует его изнутри и воздействует на его поведение»¹⁴. Таким образом, маска действительно выступает как внешний пластический след внутренней метаморфозы, а потому как бы заключает эту метаморфозу в гротескной *искаженности* своих черт. Ее скульптурность есть лишь форма фиксации изменения, запечатлевающая мгновенность момента *встречи* как фундаментального события преобразования в знаковое.

Маска никогда не является непосредственной копией лица. Она всегда – деформация, искажение. Полная идентичность слепка оригиналу когда-то не позволяла различать их, маска, в точности повторяющая лицо, как бы и не есть маска, для древних она – само лицо. Восковой или гипсовый слепок лица, использовавшийся в похоронных церемониях еще в Древнем Риме (о чем, кстати, упоминается в повести Тынянова), не рассматривался римлянами как нечто отличающееся от самого умершего. Посмертная маска генетически связана с восковой печатью, при этом римляне не видели разницы между отпечатком и самой печатью. Как указывает Ф. Дюпон, «слово *imago* в равной степени обозначает отпечаток в воске и саму печать – и выпуклую, и вогнутую формы»¹⁵. Установление полнейшей эквивалентности между восковой персоной и телом умершего – важнейшая часть римского похоронного ритуала. При этом восковая персона всегда относилась к разряду чисто телесного. Дюпон замечает: «Так как *imago* – это материальная форма, оно не является душой, и еще в меньшей степени душой бессмертной»¹⁶. Восковая маска поэтому не имеет ни малейшего отношения к иной ипостаси покойного – его *potina*, бессмертной ипостаси, отражающей связь с родом и языком. Вот почему превращение слепка в образ, его приобщение к сфере символического возможно только в результате деформации слепка. Собственно этой работой и занимается Растрелли. Но ею же повсюду занимался и Силен, подвергая свое лицо двойной трансформации, являя его в виде маски и в виде отражения, при этом отражения не простого, а искаженного. Чапа-зеркало в данном случае оказывается не только отдаленной репликой печати (вогнутой формы), но и *деформирующим* зеркалом. По существу, отражение в такой поверхности и есть способ превращения лица в маску.

Печать или имитирующая ее отливочная форма дают, казалось бы, точный отпечаток. Но получение этого точного отпечатка проходит обязательную фазу «негатива», когда выпуклой поверхности соответствует поверхность вогнутая, и наоборот. Эта симметричная трансформация изгиба в выпуклость в какой-то степени напоминает работу зеркала, так же меняющего местами «полярность» изображения. Эта фаза «негатива» в получении точного отпечатка вводит между ориги-



2. Леонардо да Винчи. Рисунок водного потока, встречающего препятствие (Виндзор).



3. Леонардо да Винчи. Сердце и легкие (Виндзор).



4. Леонардо да Винчи. Гротескные головы (Виндзор).

налом и копией промежуточную стадию «монстра», когда оригинал подвергается «абсолютному», полнейшему искажению и трансформации. При этом каждая маска содержит в себе и позитив (внешнюю поверхность), и негатив (внутреннюю, невидимую зрителю поверхность). Таким образом, сам по себе отпечаток, сама матричная зеркальность содержат в себе монстра, то окаменевшее *imago*, которое необходимо для превращения печати в символ.

Пример такого отпечатывания монстра как масочного негатива можно найти у Леонардо – художника, входящего в подтекст «Восковой персоны» (он относится к итальянскому пласту повести, мотивированному фигурой Растрелли). В третьей главе имеется странное описание того, как Растрелли пишет. Описание это входит в длинный ряд сходных сцен (ср. «Киж», экранизацию гоголевской «Шинели»), выражающих навязчивость темы письма у Тьяньнова. Но на сей раз описание процесса письма резко отличается от гоголевского (башмачкинского) каллиграфизма. Речь идет о некой вдохновенной и шифрованной скорописи (в русском художественном сознании, скорее, связанной с Пушкиным). Прочитую этот необычный фрагмент: «И на листах он написал великое количество нескладицы, сумбура, недописи – заметки – и ясных чисел, то малых, то больших, кудрявых, – обмер. Почерк его руки был как пляс карлов или же как если бы вдруг на бумаге вырос кустарник: с полетами, со свиными хвостиками, с крючками; внезапный, грубый нажим, тонкий свист и клякса. Такие это были заметки, и только он один их мог понимать. А рядом с цифрами он чертил палец, и вокруг пальца собирались цифры, как рыба на корм, и шел объем и волна – это был мускул, и била толстая фонтанная струя – и это была вытянутая нога, и озеро с водоворотом был живот. Он любил треск воды, и мускулы были для него как трещание струи» (С. 403).

С семиотической точки зрения, этот пассаж любопытен как описание перехода рисунка в слово и наоборот, той знаковой трансформации, которая особо интересует нас в барочном тексте. Единство словесного и изобразительного здесь полностью основывается на барочном завитке, на развитии «кудрявого» элемента письма, который переходит в гротеск (пляс карлов), затем в движение воды и странную, прорастающую из него анатомию. Гротеск, как видим, и здесь занимает удивительное промежуточное положение между природой и словом. Тело (анатомия) и символическое (слово, письмо) связаны через «фазу уродов», через то, что мы определили как масочный негатив.

В приведенном фрагменте содержится достаточно намеков, чтобы связать его с фигурой Леонардо. Речь идет не просто о совершенно специфическом шифрованном письме Леонардо, а именно об уни-

кальной, присущей только ему связи между анатомическим рисованием и множеством по существу барочных набросков потоков жидкости и водоворотов. Поражает несомненное сходство рисунков Леонардо, изображающих водовороты и водопады, с изображением сердца и кровеносной системы или проработка схем клапанов аорты в связи с проблемой водоворотов (Илл. 2, 3). Исследования показали, что работы по гидродинамике имели принципиальное значение для Леонардо и были неотрывно связаны с поисками универсального, божественного движителя мироздания¹⁷. Именно у Леонардо мы обнаруживаем органическую связь между движением линии, следом чернил, схемой движения жидкости и как бы прорастающими из этих взаимосвязанных потоков телесными структурами – мышцами, сосудами и т.д. (У Тынянова эта связь столь же гротескно выражена через неожиданно возникающую кляксу. Клякса – жидкость самого письма – превращается затем в волну, а затем в мышцу.)

Трактат Леонардо о гидродинамике насыщен множеством схем, цифр и диаграмм. Исследовавший его Э. Гомбрих так выразил свое удивление по этому поводу: «...если что-то и поражает в этих исследованиях и заметках о воде, так это господство слова и роль, отведенная языку. Знал он о том или нет, в *ragone* (соперничестве) слова и изображения слово очень часто оказывалось впереди»¹⁸. Слово возникает как необходимый символический коррелят чистой линейности¹⁹, как знак преобразования этой линейности, как финальная точка на пути от тела к его аллегории.

Любопытно, что и у Растрелли «ясные числа» возникают среди «сумбура», «недописи», и их появление писатель мотивирует двусмысленным словом «обмер», которое в равной степени относится и к обмериванию, и к обмиранию, окаменению, застылости, маскообразности.

Вернемся, однако, к Леонардо, к другому аспекту его творчества, проливающему свет на генезис гротескной маски. Речь идет о знаменитых «кариكاتур» Леонардо, не первое столетие вызывающих оживленную полемику и чрезвычайно популярных как раз в эпоху барокко. В обширной литературе об этих гротесках для нас особенно интересна работа Гомбриха, которой мы многим обязаны. Гомбрих заметил, что физиогномические наблюдения Леонардо в значительной степени связаны с задачами мнемоники, необходимостью запомнить и воспроизвести лицо (особенно профиль). Речь, по существу, шла об изготовлении специфического мнемонического отпечатка («печати»). Для запоминания лица Леонардо рекомендует мысленно описывать его фрагменты по трем признакам: «Начать с носа: здесь возможны три формы – (А) прямая, (В) вогнутая и (С) выпуклая»²⁰. Любопытно, что этот мнемонический образ, который Леонардо просцирует и на

все прочие части лица, воспроизводит структуру печати и отпечатка, внутренней и внешней стороны маски – вогнутого и выпуклого.

Но, может быть, самое любопытное – то, что среди множества «кроки» Леонардо можно найти значительную серию гротескных голов, обращенных друг на друга таким образом, что выпуклым подбородку и лбу, проваленному носу, скажем, левого профиля соответствуют «вогнутые» (скошенные) подбородок и лоб, орлиный нос правого профиля (Илл. 4). Две гротескные головы обращены друг на друга не по принципу зеркального, но по принципу негативного подобия, как будто один профиль оказывается формой для отливки другого.

Монстр предстает чистой негативной симметрией, копией, отпечатком наоборот. Гомбрих предлагает объяснение этого феномена двух профилей. Он указывает на странное пристрастие Леонардо к безостановочному рисованию одного и того же профиля, который искусствовед называет «шелкунчиком». Более точно, однако, было бы определить его как «римский профиль», копирующий изображение императора Гальбы с монет и очень близкий стандартному изображению Цезаря. Ссылаясь на тот факт, что Леонардо идентифицировал себя с Цезарем, Гомбрих утверждает, что «шелкунчик» является навязчивым изображением собственного лица Леонардо во множестве вариантов и модификаций. Таким образом, негативные гротескные головы представляются исследователю как своего рода попытка переломить тенденцию к непрерывному изображению самого себя, как своеобразная антинарциссическая терапия, как комбинация «отрицательных» черт. «Если рассмотреть их подряд, то трудно избавиться от ощущения, что *plus ça change, plus c'est la même chose* (чем больше это меняется, тем более остается неизменным. – М. Я.). Отнюдь не будучи свободными импровизациями, гротескные головы выглядят как лихорадочные обходные действия, почти безнадежные попытки избавиться от принудительного желания еще раз повторить черты «головы шелкунчика»²¹. Монстр используется как терапевтическое средство от навязчивой идентификации себя с Гальбой, Цезарем, одним словом – с императором. Маска в таком контексте выступает как некое негативное *patris imago*, как монстр, подавляющий образ отца²². В этом смысле маска Силенна может вообще пониматься как негативная копия маски императора («полубога», как называет его сам Растрелли: Силен-полубог). Целование скульптором Петровой маски и выступает как такое зеркальное противостояние двух профилей, двух монстров, двух масок, двух негативностей²³.

У Леонардо есть знаменитый «виндзорский» рисунок «Пять голов» (1494), который, по наблюдению Гомбриха, как раз и изображает «шелкунчика» в императорском венце в окружении отрицающих его «негативных» гротесков (Илл. 5). Среди этих уродов, по-своему явля-



5. Леонардо да Винчи. Пять голов (Виндзор).

ющихся императорскими двойниками, выделяется вторая голова слева, человек, запрокинувший голову и дико разинувший рот, вероятно в пароксизме смеха. Нельзя не заметить, что голова эта неожиданно напоминает фонтанного маскарона, в изображении которых преуспел Растрелли. Что это? Какая-то отдаленная реплика Силены, из рта которого льется струя воды?

Искажающее зеркало, являющее глазу маску вместо лица, работает в режиме анаморфозы. Зеркальная анаморфоза, собственно, и является таким искаженным изображением, которое требует для восстановления «естественной» формы специальной дешифровки – вогнутого или выпуклого зеркала. Анаморфическое изображение принципиально отличается от построенного по законам линейной перспективы тем, что оно строится не в определенном, заранее данном нам объеме, обладающем собственной геометрической структурой, а с помощью последовательной проекции *каждой* точки «естественного» изображения на плоскость. При этом точки складываются в фантастически деформированный рисунок, который может быть дешифрован лишь благодаря процедуре обратной проекции анаморфозы в первоначальную систему координат. Нетрудно увидеть, что сама система создания и расшифровки анаморфоз напоминает изготовление маски, где также каждая точка и вместе с ними вся поверхность проецируются на «негатив», а затем восстанавливаются при отливке формы²⁴. Анаморфоза, как и маска, обязательно проходит стадию «монстра». Но в отличие от маски, именно эта стадия, этот геометрический урод, это деформированное тело первоначального образа и является самым предметом собирания, любования и т.д.

Зеркальная анаморфоза по-своему отменяет обычный режим зрения потому, что исключает линейную перспективу, а следовательно, и предполагаемую ею единую точку зрения, в которую может быть помещен глаз субъекта. Принадлежа к визуальной сфере, анаморфоза странным образом вводит в нее некий зримый эквивалент тактильности, она как бы оцупывает предмет со всех сторон. Ее «уродство» сходно с уродством маски. Маршалл Маклюэн (Marshall McLuhan), определяя существо маски, заметил: «Маска, как урод в цирковой интермедии, не столько изображает, сколько в своей чувственной притягательности вовлекает»²⁵. Это вовлечение больше относится к области «мгновенной встречи» и тактильности, чем зрения. Скрытое в маске уродство отменяет «нормальный» режим созерцания.

Показательно, что анаморфоза – предмет вожделения многих собирателей особенно в эпоху барокко – осознается именно как нечто уродливое. В Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера анаморфоза определяется как «монструозная проекция»²⁶, как «деформированные предметы, которые, если их увидеть через зеркала определенного типа,



б. А. Бенуа. Восковой портрет Людовика XIV. 1706 (Версаль).

являются в своем естественном виде»²⁷. Анаморфоза интересна тем, что она выступает как промежуточная фаза в процессе зрения, как изображение, превращенное в знак, нуждающийся для своего понимания в коде. Анаморфоза наглядно разоблачает представления о естественности самого процесса зрения. По существу, она сообщает нам, что само зрение, если его, как и процесс создания маски, разложить на фазы, включает в себя стадию уродливого искажения.

В начале тыняновской повести Растрелли объясняет Меньшикову, почему необходимо изготовить восковую конию Петра. При этом он ссылается на некие прецеденты, придающие его аргументации особую авторитетность. «И есть портрет покойного короля Луи Четырнадцатого, и его сделал славный мастер Антон Бенуа – мой учитель и наставник в этом деле...» (С. 366). На вопрос Меньшикова, каков Луи в восковом портрете Бенуа, скульптор отвечает: «...рот у него женский; нос как у орла клюв; но нижняя губа сильна и знатный подбородок. Одет он в кружева, и есть способ, чтобы он вскакивал и показывал рукой благоволение посетителям, потому что он стоит в музее» (С. 366)²⁸. Точнейшая копия королевского лица, изготовленная Бенуа (Илл. 6), по существу является монстром (женский рот, нос как у орла клюв). Автор авторитетной истории восковой скульптуры Юлиус фон Шлоссер приводит свидетельства о том, что портрет Бенуа назывался «монструозной головой» (*tête monstrueuse*)²⁹, а выдающийся искусствовед Рудольф Виттковер отмечал в нем «уродство почти гротескное»³⁰. Отметим, что один из главных пропагандистов творчества Бенуа Спир Блондель (из его статьи в «Большой энциклопедии»³¹ Тынянов мог почерпнуть имевшиеся у него сведения о портрете Людовика) дает чрезвычайно высокую оценку медальону скульптора и одновременно замечает: «...здесь можно различить отчетливо видимые следы ветрянки, деталь, не существующую ни на одном из живописных, скульптурных или гравированных портретов»³². И эта маленькая деталь, признак очевидного уродства, сейчас же понуждает Блонделя говорить об «удивлении и, более того, восхищении, которое вызывает у знатоков вид этого уникального куска...»³³. Восторг, вызываемый уродством восковой маски, сродни восторгу знатока перед лицом анаморфозы. Восхищение вызывает удивительная точность следа, точность переноса точек одной плоскости на другую. При этом оспины выступают именно как такие проективные точки, переносимые с оригинала на маску. Удивление вызывает сама репрезентация процесса зрения в отчужденных формах. При этом уродство не отталкивает именно потому, что оказывается знаком истинности анаморфной формы. Следы ветрянки на лице короля – как раз такие крошечные указатели метаморфоз зрения, предполагающих стадию уродства (деформации). Разумеется, эти крошечные изъяны на коже, так же как и женский



7. X. Трёмель (по рисунку С. Вуэ). Format et illustrat, ок. 1625.



8. Б.-К. Растрелли. Голова Медузы. Маскарон Марлинского каскада, 1723.



9. Б.-К. Растрелли. Нептун, 1723.

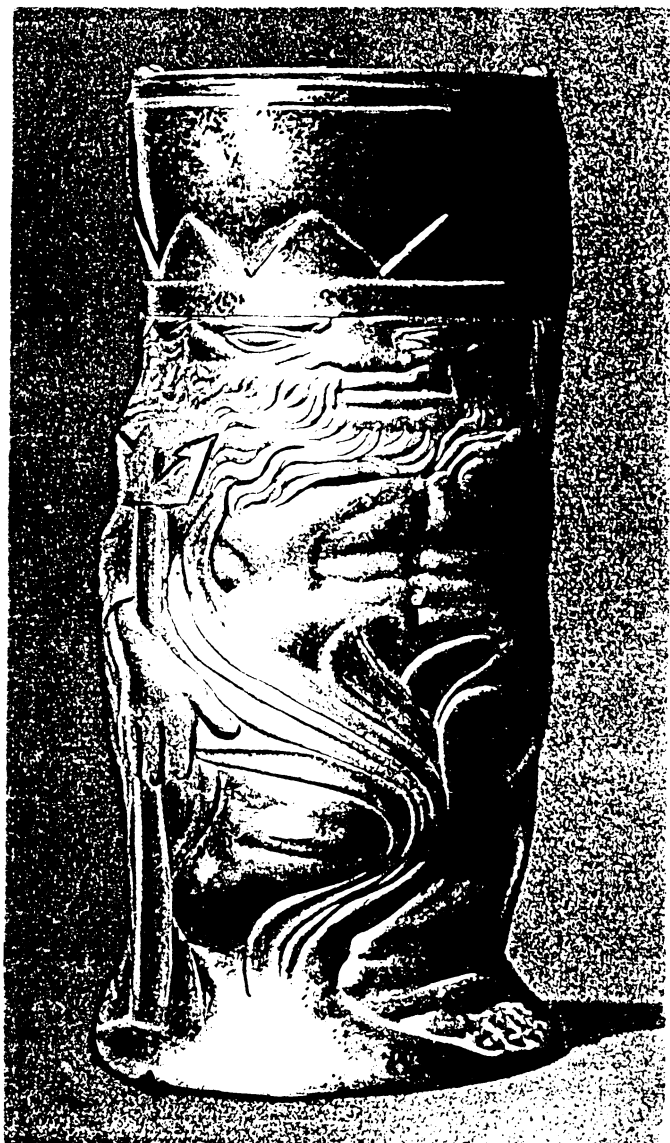
рот и нос-клюв французского монарха, отнюдь не относятся к сфере подлинно анаморфных искажений, но в какой-то степени смешиваются с ними. Дело в том, что парадоксальным образом любой *знак уродства оказывается в данной ситуации знаком подлинности зрения.*

В уже цитированной статье из французской Энциклопедии имеется любопытный пассаж, в котором обсуждается парадоксальная сама по себе задача, как сделать «монструозное изображение» приятным глазу: «Зрелище будет гораздо более приятным, если деформированное изображение представляет не чистый хаос, но некую видимость: так можно было увидеть реку с солдатами, повозками, движущимися по одному из ее берегов, представленную с таким мастерством, что, если смотреть на нее из точки *S*, казалось, что это было лицо сатира»³⁴. Лицо сатира само по себе является искажением идеального образа, это лицо, как бы пропущенное сквозь анаморфные системы. Показательно, что оно кодируется изображением реки. Река – не что иное, как природное искажающее зеркало, чье течение постоянно отражает мир в деформированной форме.

Ю. Балтрунайтис опубликовал гравюру Х. Трёшеля по рисунку Симона Вуэ (Илл. 7). На ней группа сатиров рассматривает разложенное на столе анаморфное изображение, превращающееся в слона на стенках отражающего зеркала – цилиндрического сосуда с жидкостью³⁵. Сатиры изумлены увиденным: вместо собственного отражения их глазам предстает иное чудовище, как бы возникающее из сосуда с водой. Сатир и здесь предстает как некая оборотная сторона анаморфозы, ее естественный знак. Удивление сатиров связано с неожиданной подменой монстров. В каком-то смысле рисунок Симона Вуэ оказывается репликой помпейской фрески. Там сатир поражается, обнаружив вместо своего лица искаженную маску Силена – здесь сатиры поражаются, обнаружив вместо своих лиц слона³⁶.

Представление Растрелли в виде Силена «работы Растреллия же» отсылает читателя к петергофским каскадам, где даже среди сохранившихся работ скульптора совершенно особое место занимают маскароны, изображающие именно сатиров (маски сатиров на стенах Большого канала, маска Бахуса в фонтане «Нептун» Малого Грота). При этом в структуре фонтана такая маска неотделима от своего положения над водой как природным зеркалом. Сатир и здесь выступает как парадоксальное отражение искаженного движением воды идеального лица. При этом самого идеального лица нет, а есть лишь монстры, отсылающие к его отсутствию. Монстр-маска оказывается эквивалентна отражению уже потому, что маска в некотором смысле равнозначна зеркалу³⁷.

Среди фонтанных скульптур Растрелли особое место занимают три маскарона Медузы в каскаде Марли. Существенную роль в аллегорике



10. Б.-К. Растрелли. Нептун. Цилиндрический рельеф, 1719.

каскада играет миф о Персее, отраженный в масках Медузы и статуе Андромеды (в нижней левой части каскада). Возле Андромеды, в духе традиционной иконографии, изображено морское чудовище, превращающееся в камень при виде отрубленной головы Горгоны. Но Растреллиевы маскароны Медузы – более чем странны. По своей схеме они повторяют хорошо проработанный во французской фонтанной скульптуре мотив морского чудовища. Такие маски изготовлял, например, Тьери для Версаля. Чаще всего они описываются либо как морские чудовища, либо как маски в виде головы дельфина. Самым непосредственным источником петергофских маскаронов Медузы был спроектированный Арди каскад в Марли. Верхняя его часть также включала в себя три маскарона, аналогично расположенных и очень сходных с работой Растрелли³⁸. Сегодня трудно установить степень сходства голов Арди и Растрелли. И все же растреллиевы головы поражают необычным характером своей деформации, будто по поверхности голов прошла странная рябь (Илл. 8). Скульптуры выполнены так, словно они – не столько изображение собственно головы монстра, сколько ее отражения в воде (известно, что избежать смерти при взгляде на Медузу можно было, лишь глядя на ее отражение). Маска, таким образом, парадоксально выступает как слепок именно с отражения, а не с оригинала. Маскароны Растрелли помещены над водной поверхностью, то пенящейся от льющейся на нее струи (и тогда в ней ничего не видно), то гладко зеркальной или идущей легкой рябью. Именно во втором случае на водной поверхности и возникает отражение маскарона, а парадоксальность построенной Растрелли зеркальной системы становится особенно очевидной: скульптура запечатлевает собственную деформацию в водном зеркале, объект включает в себя дефекты зеркала. Мы оказываемся перед лицом типично барочной ситуации, когда система взаимообращенных *imago* исключает наличие собственно оригинала. Ситуация с маскаронами осложнена еще и тем, что голова Медузы в принципе провоцирует окаменение, фиксацию, но окаменение это происходит как бы отраженным путем: собственно, окаменевают сам предьявленный нам процесс невозможности окаменения – то есть водная рябь, нечто вообще противоположное камню и выявляющее как раз неустойчивость, эфемерность отражения. Таким образом, в противостояние двух *imago* включается физически зримое нечто, не поддающееся определению – по существу, маска не головы, не лица, но *маска взгляда*, скульптура самого процесса зрения, представленного в деформации, в водной анаморфозе.

Между прочим, у Растрелли есть еще одна странная пара скульптур: два изображения Нептуна (Нептун, в контексте петровского стремления превратить Россию в морскую державу, выступает как



11. Иллюстрация к трактату Герарда Блазия «Anatomic Contracta». Амстердам, 1666.

аллегорический образ Петра). Одна из них – статуя морского бога в полный рост (1723 г.), повелевающей жестом указывающая на море (Илл. 9). Второе изображение Нептуна выполнено четырьмя годами раньше (1719 г.) – это цилиндрический барельеф, в чрезвычайно искаженной форме воспроизводящий ту же фигуру, только сплюснутую, как бы подвергнутую анаморфозе (напомним, что полированный цилиндр – классический инструмент анаморфоз; Илл. 10). Морской царь здесь выступает в виде анаморфного уroda. Перед нами опять скульптура отражения, и опять парадоксально перевернутая. Замысел скульптора может быть восстановлен следующим образом: Нептун находится под водой, на поверхности воды выступает его искаженное анаморфное изображение. Художник подносит к этой природной водной анаморфозе выпрямляющий ее зеркальный цилиндр, но вместо «естественной фигуры» на цилиндре фиксируется собственно анаморфоза. Иными словами, перед нами вновь «монструозная» зеркальная фиксация невозможного. Анаморфоза выступает в данном случае как проекция собственного отражения. Первичной опять оказывается не сама фигура, а ее искаженная «маска».

Показательно, что объектом этой барочной трансформации выступает бог, царь, собственно *patris imago par excellence*. Включение монаршего лица в анаморфные системы – явление далеко не единичное. Балдрунайгис, например, пишет об анаморфном портрете английского короля Карла I: «В центре горизонтально расположенной картинке находится череп. Обезглавленный в 1649 году суверен возникает над ним при установке цилиндрического зеркала. Когда зеркало убирают, он исчезает, обнаруживая черты своего скелета»³⁹. Оборачиваемость изображений монарха и черепа связана не только с трагической судьбой Карла I, но и с традиционным мотивом *vanitas*, тщеславия. Вместе с тем, за этой оборачиваемостью личок смерти и земного могущества стоит почтенная европейская традиция, согласно которой в похоронах монарха и на его надгробиях фигурировало два тела: так называемое *gisant* – изображение целенной стороны царского достоинства, и *transi* – само смертное тело, изображенное в виде разлагающегося трупа или скелета (отметим, между прочим, что для изготовления *gisant* часто использовались восковые маски, снятые с лиц покойных). Таким образом, монаршее тело в европейском похоронном ритуале предстало как бы раздвоенным (Э. Канторович говорил вообще о «двух телах короля»⁴⁰). Двухфигурные надгробия позволяли одновременно видеть два тела с одним и тем же лицом, только в первом случае это было лицо мирно спящей в блаженстве бессмертной монаршей иностаси, а во втором – лицо, подвергнутое плени или окончательно превратившееся в череп. Такая традиция создания восковых персон монархов восходит именно к такому рода раздвоению тела и попыткам уберечь часть царского Я от плетения.



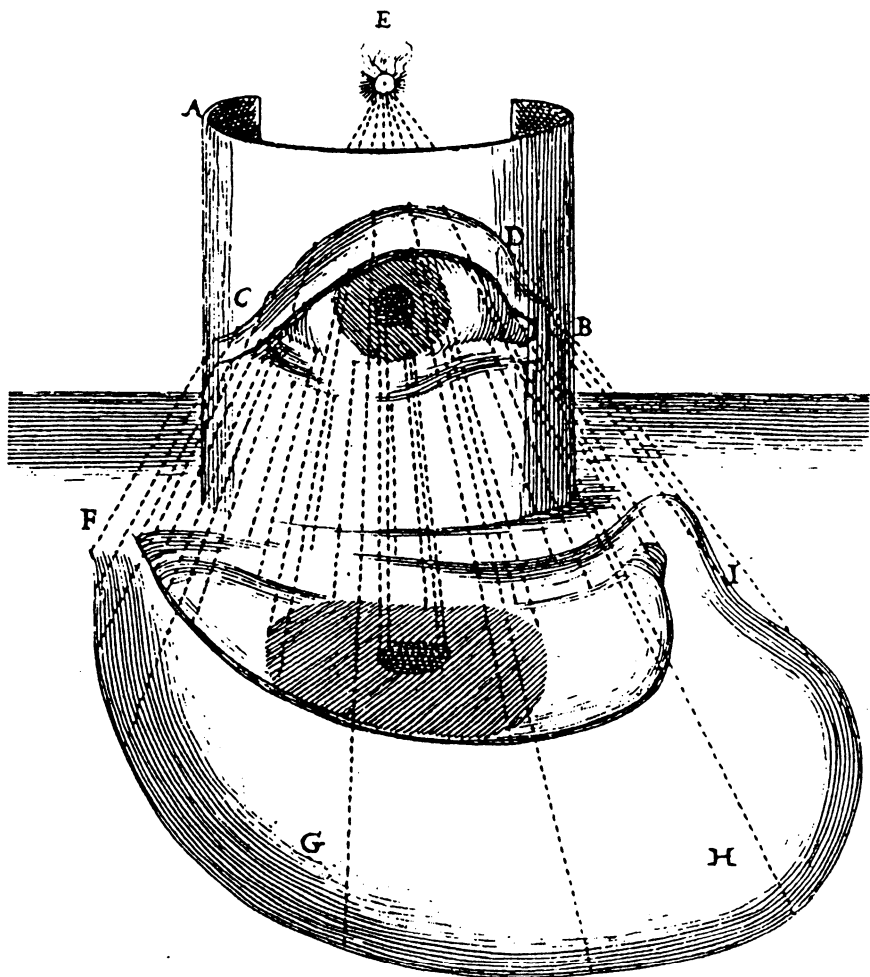
12. Д. Хонфер. Женщина, смерть и дьявол.

В этих сдвоенных надгробиях маска расслаивается. Изображение трупа, обыкновенно помещавшееся под скульптурой спящего, демонстрирует трансформацию тела под воздействием смерти, его анаморфизацию и проступание черепа сквозь разлагающуюся плоть. Череп может быть понят как финальный этап трансформации маски, или как проявление той скрытой стадии зрения, которую мы определили как «монстр». Именно поэтому череп оказывается «естественным» спутником монаршьего лица в анаморфозах.

Лицо может пониматься как маска, скрывающая череп. Так, в гравюре Ганса Себальда Бехама (Hans Sebald Beham) изображены лицо и череп в фас и профиль. Вся гравюра строится так, чтобы подчеркнуть взаимосвязь двух изображений, где либо лицо прочитывается как маска черепа, либо наоборот – череп как маска лица. В XVI–XVII веках в северной Европе получает распространение мотив черепа, отраженного в зеркале. В известном портрете Ганса Бургкмайра (Hans Burgkmair) и его жены кисти Л. Фуртенгеля (L. Furtenagel, 1529) супружеская чета отражается в зеркале в виде пары черепов. Но, пожалуй, ближе к интересующей нас иконографической схеме гравюра из анатомического трактата Герарда Блазия (Gerardus Blasius), на которой изображен глядящийся в зеркало натуралист. Вместо своего лица он видит отражение черепа стоящего за его спиной скелета (Илл. 11). Череп в данном случае выполняет ту же функцию, что и Силенова маска на помпейской фреске – он является образом будущего и одновременно маской, проступающей сквозь живое лицо человека.

В гравюре Даниэля Хоифера (Daniel Hopfer) «Женщина, дьявол и смерть» (Илл. 12) та же схема представлена с дидактичностью традиционных интерпретаций темы *vanitas*. Эта гравюра, как и иллюстрация к трактату Блазия, по-своему трансформирует зеркальную структуру, знакомую нам по фреске из «Виллы мистерий». Здесь также имеется вогнутое зеркало, в которое смотрит юная дама. За ее спиной находится смерть, воздевшая над головой дамы череп. За смертью крадется дьявол, положивший руку ей на голову. Станным образом дьявол удвоен крошечным двойником, примостившимся у него на голове.

Череп в руке смерти дублирует само лицо смерти, сквозь которое явственно проступает его строение. Дьявол также сдублирован своим маленьким двойником. Эта структура навязчивых удвоений придает всей гравюре подчеркнуто зеркальный характер. Дама должна увидеть вместо себя искаженный в зеркале череп, который является искаженной маской смерти, за которой прячется дьявол со своим двойником. Жан Вирт показал, что в некоторых случаях дьявол может быть олицетворением «вечной смерти» (*mors aeterna*), а скелет – «преждевре-



13. М. Беттини. Глаз кардинала Колонны, 1642.

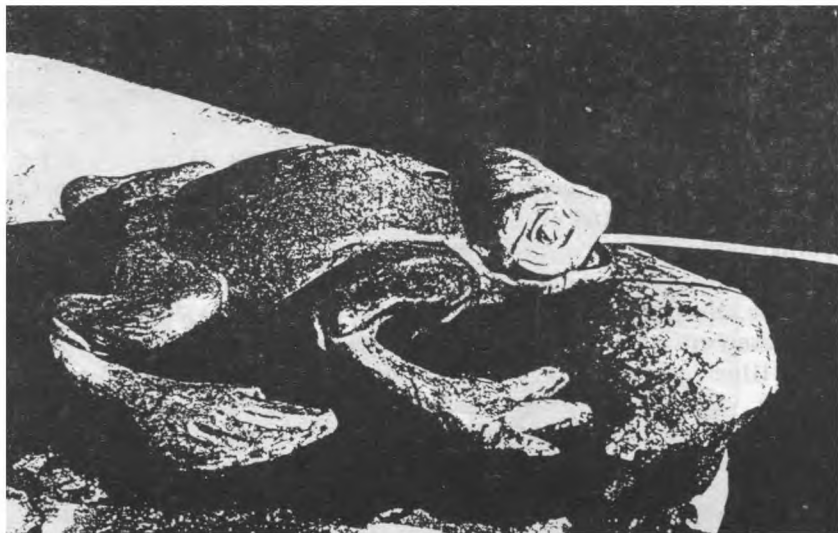
менной смерти» (*mors imatura*)⁴¹. Хопферовская гравюра невольно напоминает ситуацию лакановской «стадии зеркала», но переинтерпретированную. То, что в помпейской фреске представало как образ отца, как предвосхищение будущего, в котором формируется воображаемое, а затем и символическое, в гравюре Хопфера выступает как предвосхищение смерти, как разрушение телесного образа, по существу – как конец воображаемого.

И этот конец воображаемого завершает целую цепочку трансформаций. На стадии инициации голова (Силеня) превращается в маску, но маска подвергается дальнейшей трансформации, преобразуясь в череп, уже запрятанный в ней, уже явленный провалами глаз, пустотой рта. Хопфер продолжает эту метаморфозу дальше до полного искажения в облике дьявола, в котором вечная смерть окончательно порывает с «простой» антропоморфностью *imago*.

Впрочем, «вечная смерть» в облике дьявола не имеет никакого подлинного отношения к вечности. Вечность парадоксально представлена как предельно маньеристская фигура, главным пластическим качеством которой является изобилие графических следов деформации на лице и теле. Это разрастание штрихов и росчерков в облике дьявола по-своему превращает его в «фигуру письма», в некое фантастическое порождение барочной каллиграфии, в создание, проникающее за границы символического (языкового).

Метаморфоза «образа отца» в образ смерти, демонстрируемая гравюрой Хопфера, говорит о многом. Вальтер Беньямин показал, что истинный способ аллегоризации в барокко – это переход от тела к его фрагменту, от органического к вещи: «...человеческое тело не могло быть исключением из закона, который требовал расчленения органического на куски во имя того, чтобы извлечь из этих осколков подлинное, зафиксированное и письменное значение»⁴². Потребность в аллегоризации, стремление извлечь из тела текст (в том числе и письменный), работа эмблематизации, за которой мы застаем Растрелли в первом из рассматривавшихся эпизодов, требует смерти, «убийства». Вот как формулирует эту дилемму Беньямин: «Только труп, само собой разумеется, позволяет аллегоризации природы утвердиться в полную силу. Если же персонажи *Trauerspiel*'я умирают, то происходит это потому, что они могут попасть на родину аллегории лишь таким образом, лишь в качестве трупов. Они умирают не во имя бессмертия, а ради того, чтобы стать трупами»⁴³.

Аллегория как финальный этап деформации *imago* вновь подразумевает распад целого, расчленение. Символическое (языковое) выступает на первый план именно на стадии смерти. Может быть, поэтому смерть с такой неотвратимостью присутствует в барокко. Но смерть эта особая. Жан Руссе назвал ее «конвульсивной» (*la mort convulsée*),



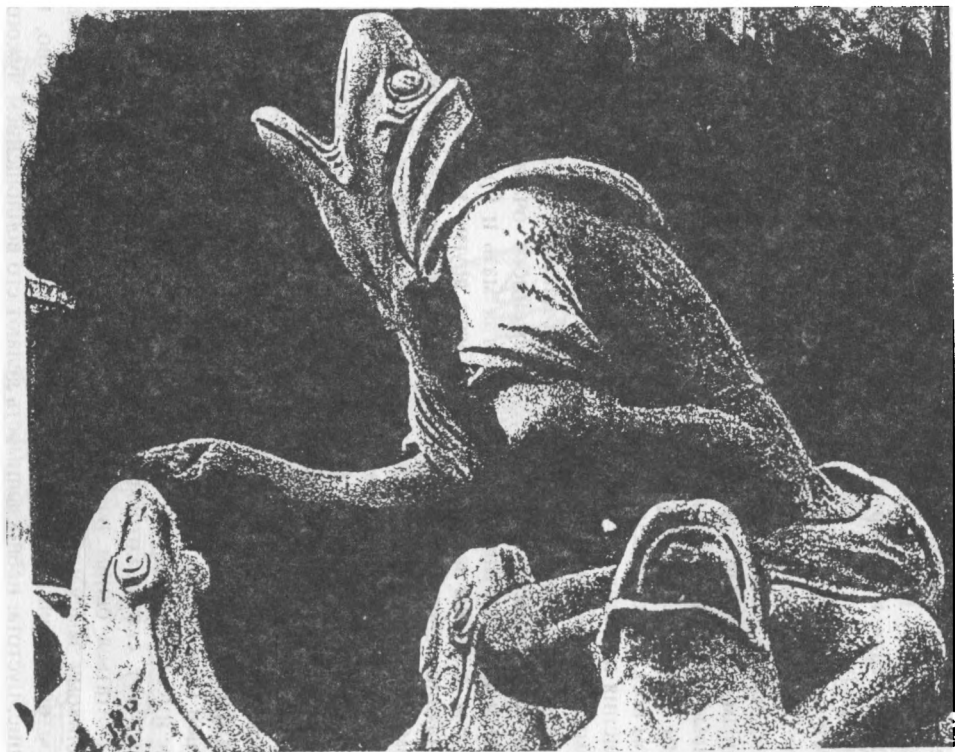
14. Б.-К. Растрелли. Лягушка. Большой Каскад в Петергофе.

«смертью в движении» (*la mort en mouvement*)⁴⁴. Действительно, она настолько связана с производящими ее трансформациями и деформациями, что мертвое тело как будто извивается, связывается в жгут, в узел⁴⁵. Эта деформация вводит телесное в сферу языка, в сферу кристаллизованных значений, в сферу письма (ср. с телом, обратимым в письмо, в цитированном фрагменте «Восковой персоны»). Вопрос взаимоотношения воображаемого и символического в какой-то степени может быть понят как вопрос о соотношении деформированного и зафиксированного, кристаллического и пластически текучего, то есть как вопрос о маске – противоречивом объекте, сочетающем в себе все эти качества, объекте по своей сути пограничном.

Той сцене «Восковой персоны», где Растрелли-Силен целует маску Петра, соответствует другая, где Петр целует отрубленную голову Марьи Даниловны Хаментовой и затем распорядится отправить ее в кунсткамеру (тем самым предвосхищая судьбу собственной «персоны»). Оба поцелуя – это зеркальные сближения масок, лица живого и мертвого, как соприкосновение со смертью⁴⁶.

Поцелуй этот не только символически сближает человека с отрубленной головой, как своего рода аллегорией, но и вводит в текст очевидные эротические моменты (повесть Тьянова насквозь пронизана эротикой, но анализ этой стороны тьяновского текста выходит за рамки данной работы). Мы указываем на это потому, что эротическое желание, фиксируясь на определенных частях тела, само по себе производит его символическое расчленение, своеобразную аллегоризацию. Пауль Шильдер показал, каким образом желание трансформирует схему тела, и указал на случаи символических переносов части тела из одного места в другое (по существу, случаи символического производства уродств). Шильдер писал о том, что под воздействием желаний «происходят также непосредственные изменения в форме тела. О любом действии можно сказать, что оно смещает образ тела из одного места в другое, что оно заставляет его расставаться с одной формой ради другой. Можно пойти даже дальше и сказать, что любое действие и любое желание являются стремлением что-то изменить в образе тела»⁴⁷.

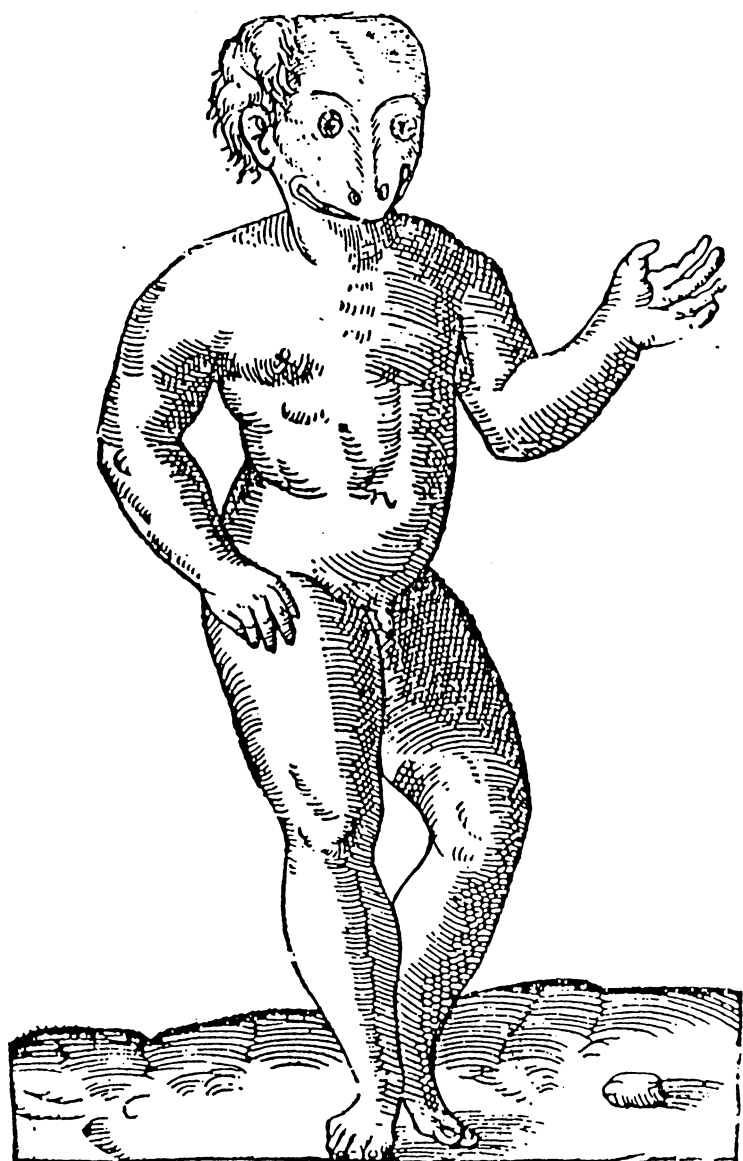
Маска Силенна, возникающая на лице Растрелли, в равной степени связана и с эротическим желанием, и со смертью. Она как бы стоит на перекрестке множества смысловых процессов, выражая их через общую для них пластику деформации. Ведь эротическое так же связано с конвульсией, как и смерть. Не случайно Лакан понимает под барокко «демонстрацию любого тела, вызывающего образ наслаждения»⁴⁸ и обнаруживает в итальянских церквах XVII века сопричастность оргии и сонтию.



15. К. Бертен. Человек, превращающийся в лягушку. Фонтан Латоны, Версаль, 1687-1691.

Дионисийские маски, так же как и сцены вакхических процессий, были традиционным украшением античных саркофагов. На некоторых из них встречается мотив ребенка (Эрота), надевающего на себя маску и продевающего в рот Силеновой маски змею. Связь между змеей, зияющим мертвым ртом маски Силен и Эротом, является устойчивой именно в контексте погребальных ритуалов⁴⁹.

Укажем также и на то, что Дионис (Вакх) и Силен, согласно легенде, первыми открыли мед, из которого, с одной стороны, делают хмель, а с другой – воск. До нас дошли две картины Пьеро ди Козимо – «Открытие меда» и «Открытие вина», в которых Силен играет как раз центральную роль. Э. Панофский установил связь этих картин с соответствующими фрагментами «Фастов» Овидия⁵⁰. Показательно, что в центре картин расположено характерное для стиля Пьеро ди Козимо странное дерево – это пустое, мертвое, старое дерево, служащее естественным ульем. По странной прихоти художника дерево имеет отчетливые антропоморфные черты и напоминает маску с огромным зияющим ртом-душлом. Дерево-маска оказывается своеобразным источником воска. «Естественная» маска сама производит воск – материал изготовления посмертных масок. Тынянов также отмечает связь воска с пчелами. Сбором воска занимался один из экспонатов Кунсткамеры, пестинальный Яков, чей отец еще «поставил пасеки» (С. 393). Продажа Якова в Кунсткамеру и распад его семейного очага описывается Тыняновым как разрушение улья: «И тогда мать и брат поняли, что дом не дом, а пчелы залетные, и воск будут другие топить» (С. 395). В неожиданном согласии с Силеновым мифом находится и устойчивый мотив змеи, связанный с изготовлением восковой маски. Речь идет о необходимом добавлении к воску «змеиной крови»: «И он вдавил слепой глаз – и глаз стал нехорош, – яма, как от пули. После того они замесили воск змеиной кровью, растопили и влили в маску...» (С.418). Змеиная кровь, подобно змее Эрота, оказывается связанной с мотивом пустых глазниц, маски как представления смерти. Маска является физически явленным, анаморфным знаком зрения. Поэтому глаза в ней (или то, что их заменяет) – особенно значимы. Театральная маска не имеет глаз, она снабжена лишь прорезями, провалами («ямами, как от пули»), сквозь которые смотрят глаза актера. Отсутствие глаз может считаться одним из основных признаков монстра. Согласно справедливому замечанию Лорана Женни, «мы признаем в *пустоте* основное определение монстра»⁵¹. Чудовище – зияющее существо, и это зияние, пустота, неопределимость делают его воплощением чужого, опасного, пугающего. Пустота – нечто по своей основе противоположное самой сути языка, который не сохраняет память зияний, не соотносимую с «лингвистической памятью». Само понятие зияния – *hiatus* – согласно Женни, происходит от латинского глагола – *hiare* –



16. Ребенок с лягушачьим лицом. Иллюстрация к книге А. Паре «О чудовищах и чудесах», 1573.



17. Деталь надгробия Франсуа де ла Сарра. Ла Сарраз, Швейцария, ок. 1390.

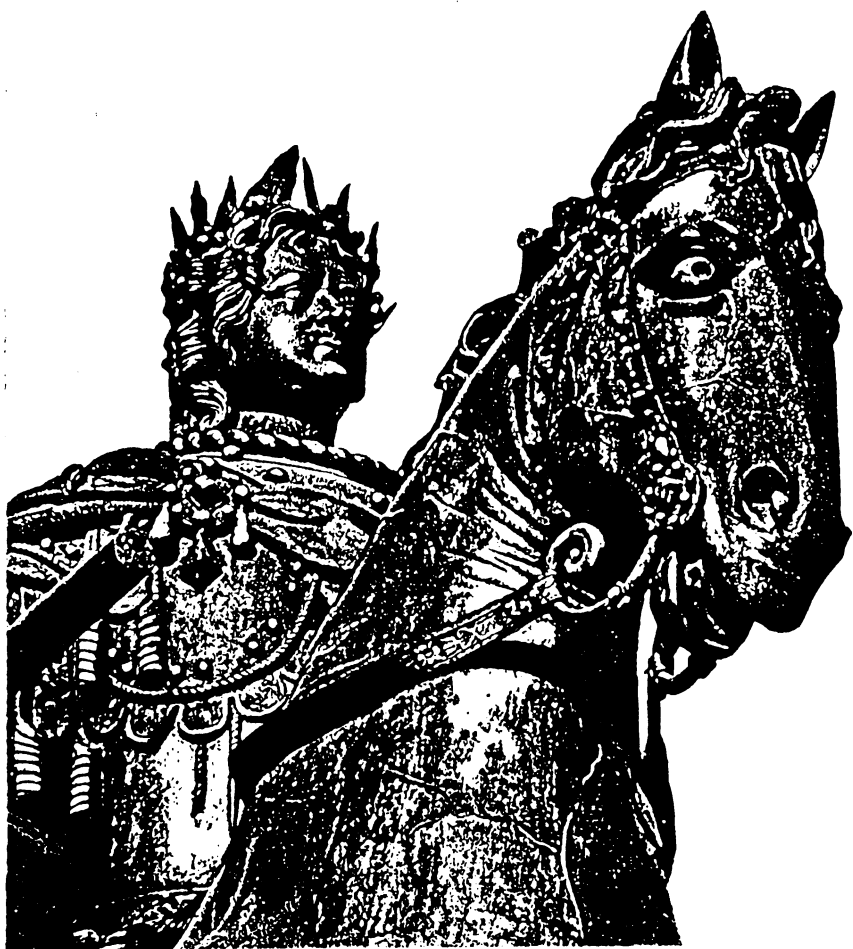


18. Б.-К. Растрелли. Голова Петра I, 1721.

приоткрываться⁵². Оно непосредственно связано с образом открытого рта, рта, парализованного в речевой деятельности. Жорж Батай заметил, что рот (пасть) – наиболее пугающий элемент в облике животного. Хотя «у цивилизованных людей рот даже перестал относительно выдаваться вперед, как это еще наблюдается у дикарей. Однако идея насилия, связанная со ртом, сохраняется в скрытой форме»⁵³. И эта «идея насилия» неотделима от зияния, пустоты, неопределимости, велилингвистичности этого провала. Зияние – это чудовище.

Отсутствие глаз, зияние рта соответствуют барочному наращиванию парадоксальных, невыразимых форм зрения. Описанные Растреллиевы анаморфозы, например, также выходят за границы дискурсивной логики, они не могут быть описаны, выражены в слове и даже увидены, как в принципе не может быть увидена анаморфная стадия зрения, на которой визуальные знаки предметов подвергаются сложной зашифровке и последующей расшифровке. Слепота, в каком-то смысле созвучная немоте, является для барокко прямым коррелятом избыточного производства визуальных фантомов. Балтрушайтис опубликовал анаморфозу М. Беттини «Глаз кардинала Колонна» (Илл. 13). Она представляет собой деформированный рисунок глаза, приобретающий нормальные очертания в цилиндрическом зеркале. Как показал исследователь, сама цилиндрическая форма зеркала являлась каламбуром и замещала собой кардинала (цилиндр = колонна)⁵⁴. Но основным смыслом этой анаморфозы все же можно считать не словесный каламбур, а то, что глаз в зеркале возникает не в результате отражения в нем смотрящего, а за счет расшифровки собственно промежуточной формы изображения (анаморфозы). Глаз возникает как порождение видимого. Феномен зрения как бы предшествует органу зрения. Но существенно и то, что феномен зрения предстает в своей невидимой, скрытой, анаморфной форме. Зрение порождается невидимым. Волей этой странной логики зрение располагается как раз в зоне слепоты. Кроме того, сама ассоциация глаза с отражающей поверхностью сближает его с глазом слепого или мертвеца, который служит своеобразным зеркалом, отражает мир, но не поглощает его внутрь (цилиндрическая выпуклая форма зеркала играет не последнюю роль в этом сближении глаза с зеркалом). Слепой глаз подобен зеркалу еще и тем, что он никуда не направлен, не имеет взгляда как некой интенциональности. Он смотрит, как зеркало, повсюду и никуда. Анаморфоза Беттини закономерно приводит французскую исследовательницу Кристину Бюси-Глюксман (хотя и по несколько иным причинам) к выводу о том, что «барокко конструирует мимесис пустоты»⁵⁵.

В контексте «мимесиса пустоты» приобретает особое значение слепота маски. Маска предстает как лицо, лишённое глаз (в фонтанном маскароне – как лицо с зияющим ртом). Двойная анаморфоза, под-



19. Б.-К. Растрелли. Конная статуя Петра I, 1744.

ставляющая на место лица череп, совершает изъятие глаз, заменяя их зияющими глазницами. Мальчик Эрот, продевающий змею или руку сквозь глазницы Силеновой маски, своим жестом подтверждает факт слепоты.

Первый раз тема слепоты в повести Тынянова появляется в связи с навязчивыми фобиями Петра. Две из них косвенно связаны между собой: это страх крови и страх перед тараканом. Страх крови связан с тем, что Петр в детстве видел «дядю, которого убили, и дядя был до того красный и освежаванный, как туша в мясном ряду, но дядино лицо бледное, и на лице, как будто палепил маляр, была кровь вместо глаза» (С. 373). Эта сцена затем откликнется эхом в той, где в маску заливают «змеиную кровь». Страх перед тараканом связан с тем, что таракан, в глазах Петра, – идеальный симулякр. Он похож на кесарь-пану, «он пустой», «он мертвая тварь, весь плоский, как плюсна» (С. 373). Таракан оказывается своеобразным подобием маски – пустой, плоский, похожий на кого-то, мертвый.

Зиянию глаза соответствует «залешенность» глаз у мертвеца. В момент первого публичного появления гипсового портрета покойного императора тот «смотрит на всех яйцами надутых глаз» (С. 402). Когда же Растрелли вносит в залу на блюде (характерная евангельская параллель) гипсовое подобие Петра, физиономия скульптора в очередной раз подвергается трансформации (подобной его превращению в Силену): «И лицо его стало как у лягушки» (С. 402). Это превращение подразумевает и метаморфозу его глаз: лягушачьи глаза скульптора – не что иное как подобие надутых глаз-яиц маски Петра.

Лягушка выбрана Тыняновым не случайно. Как и фонтанный Силен, она также – творение самого Растрелли и также фигурирует в его фонтане. Ранее в повести сообщается, что скульптор поставил напротив дома Меньшикова «бронзовый портрет лягушки, которая дулась так, что под конец лопнула. Эта лягушка была как живая, глаза у ней вылезли» (С. 363). Скульптурные изображения лягушек, изготовленные Растрелли (Илл. 14), были вариациями на тему других «фонтанных» лягушек, а именно – версальского фонтана Латоны, созданного между 1666 и 1670 годами братьями Марси (и послужившего одним из источников «Любви Амура и Психеи» Лафонтена). В фонтане Марси изображены крестьяне, превращающиеся в лягушек и запечатленные в разных фазах метаморфозы (Илл. 15). Превращение Растрелли, таким образом, с одной стороны, еще раз вводит столь существенную для повести тему метаморфозы, а с другой – буквально повторяет сюжет версальского фонтана⁵⁶.

Лягушка затем появляется снова в контексте странного противостественного «посмертного зрения», когда выдуленные лягушачьи глаза, действительно напоминающие яйца, смотрят вокруг, но, в отличие



20. Гравюра из трактата Томаса Теодора Керкринга «Органа omnia anatomica», 1729.

от человеческого глаза, не фиксируют объект. лягушачий взгляд направлен в никуда и одновременно повсюду. Это всевидящий-отсутствующий взгляд. Вот как описывает Тынтянов некоторые зловещие экспонаты в Кунсткамере: «Золотые от жира младенцы, лимонные, шпавали ручками в спирту, а ножками отталкивались, как лягвы в воде. А рядом – головки, тоже в склянках. И глаза у них были открыты. Все годовалые, или двухлетние. И детские головы смотрели живыми глазами...» (С. 385). В ином месте, где Яков сбживается в Кунсткамере: «И Яков посматривал на товарищей. Товарищи были заморские, без движения. Большие лягушки, которых звали: лягвы» (С. 395).

Возникновение лягушки в контексте Кунсткамеры и в связи с уродами, возможно, отсылает к одному из наиболее знаменитых монстров – ребенку с лягушачей головой, якобы родившемуся в Буа ле Руа (Bois le Roi) в 1516 году и описанному Амбруазом Паре (Ambroise Paré) в его книге «О чудовищах и чудесах» (*Des Monstres et Prodiges*, 1573). Описание сопровождалось гравюрой, в последствии многократно воспроизводившейся (Илл. 16). Одна из наиболее запоминающихся черт монстра Паре – пара совершенно круглых глаз. Как будет видно из дальнейшего, связь лягушки с монстром принципиальна для «Восковой персоны».

Но не менее важно и то, что экспонаты Кунсткамеры по-своему дублируют скульптуру Растрелли: лягушки, младенцы-путти, головки серафимов – излюбленные мотивы барочного искусства (ср. с заказом Растрелли аллегорической группы на смерть Петра, где должны были фигурировать «мертвые серебряные головы на крыльях» (С. 417). Показательно, что заказы Растрелли в повести постоянно касаются именно «мертвых голов». Эта навязчивая ассоциация мертвеца с лягушкой может иметь множество смыслов. Известно, например, что лягушки и змеи (черви) являлись знаками греха – именно в таком значении они фигурируют в швейцарском надгробьи XIV века, посвященном байлифу Во, графу Савойскому Франсуа де ла Сарра. Его *transi* представлен в виде обнаженного тела, покрытого червями, а на месте его глаз, рта и гениталий помещены лягушки (Илл. 17). Согласно наиболее убедительной интерпретации, эта фигура должна была символизировать силу молитвы, принуждающую грехи покидать тело⁵⁷. Нельзя, однако, не заметить, что лягушки располагаются именно на зияющих тела, местах его перехода из внутреннего во внешнее. Лицо же Франсуа де ла Сарра выполнено так, что лягушачьи головы располагаются как раз в глазных впадинах мертвеца. Тем самым закрытые глаза покойника подменяются открытыми лягушачьими глазами. Место истинного зияния или истинной слепоты занимает лягушачий глаз – видящий и невидящий одновременно. Появление лягушачей маски на

лице Растрелли в момент показа гипсовой головы Петра подтверждает параллелизм между скульптором и Петром, параллелизм двух масок: одной – на лице ваятеля, другой – с лица покойного императора. Симулякр мертвеца, его гипсовый отпечаток наделены невидящим лягушачьим глазом, напоминающим яйцо или выпуклое зеркало анаморфных систем.

Проблематика взгляда имеет самое непосредственное отношение к истории скульптурных портретов. Глаза – наиболее трудно передаваемая в скульптуре часть лица. Их изображение требует рисунка и цвета. В древности роговицу и зрачок просто рисовали на глазном яблоке. Лишь в эпоху эллинизма был найден способ скульптурной передачи конфигурации глаза. Скульпторы стали изображать роговицу как круг, обрамленный выемкой, а зрачок – как одно или два высверленных отверстия. В эпоху Ренессанса сложился двойной канон изображения глаз в скульптуре. В тех случаях, когда требовалось передать решительность персонажа, предполагавшую подчеркнутую направленность взгляда (в случаях «героических портретов»), глаза, как правило, высекались. Зато при лепке святых или мадонн, как правило, сохраняли не гравированные, «пустые» глазные яблоки. Такой двойной подход мы наблюдаем, например, у Микеланджело, который высек зрачки и радужки у Давида и Моисея, но оставил нетронутыми белки мадонн или статуй в капелле Медичи⁵⁸. Лишенные взгляда, глаза святых идеально передавали состояние потусторонности, перехода из земного мира в мир горний. Их глаза как бы уже не видят земли, и вместе с тем они не слепы. Это глаза слепых-всевидящих, – и в этом смысле они сходны с «лягушачьими» глазами анаморфоз.

Растрелли создал пять скульптурных изображений Петра, каждое из которых отличалось особой трактовкой глаз. Первое – это скульптурная голова, выполненная по маске Петра (1712 г.), затем – известный бюст (1723 г.), созданный под непосредственным влиянием бюста Людовика XIV работы Бернини. (Сходство особенно бросается в глаза, потому что Растрелли постарался по-своему симитировать полет ткани и кружева воротника, подчеркнутые в берниниевском произведении.) В 1725 году Растрелли создает посмертную маску Петра и восковую персону. И, наконец, в 1744 он завершает конную статую Петра.

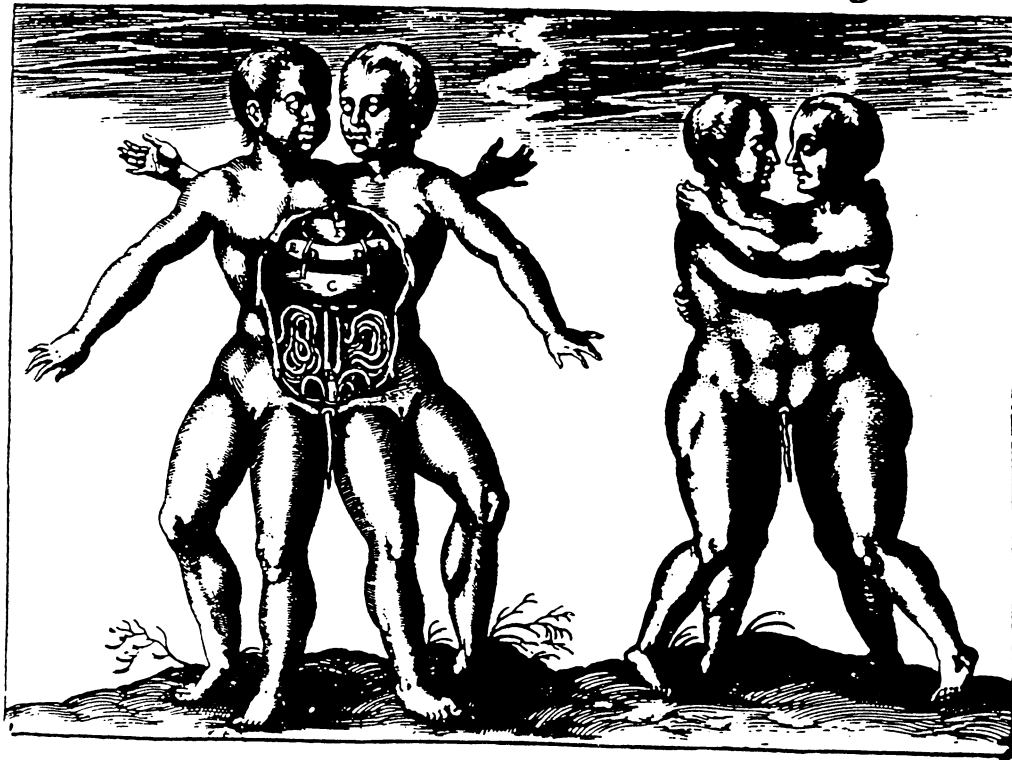
Голова 1721 года (Илл. 18) имеет непроработанные радужки и зрачки, ее взгляд в силу этого – блуждающий. Глаза-яйца в данном случае выражают то состояние *beatitas*, которое характерно для *gisant* в надгробиях. Посмертная маска 1725 года естественным образом изображает Петра с закрытыми веками. Восковая персона украшена полихромными имитациями глаз, но взгляд у фигуры, как это часто бывает в подобных случаях, несмотря на точное воспроизведение органов зрения, – отсутствующий. Зато в портрете 1723 года всеми

средствами подчеркнута гипнотическая целеустремленность взгляда, который, в отличие от берниниевского Людовика, устремлен не вверх, а немного вниз. Выражение лица Петра таково, как если бы он увидел что-то перед собой и не мог оторвать взгляда от увиденного. И, наконец, в конной статуе (Илл. 19) взгляд приобретает почти все черты настоящей маниакальности. Этому служат и подчеркнута глубокая проработка век, и совершенно орнаментальный характер бровей, образующих две правильные симметричные арки вокруг глазных яблок. Но особая роль в создании несколько пугающего эффекта от взгляда Петра в конной статуе принадлежит собственно коню. Растрелли сделал огромный лошадиный глаз, напоминающий яблоко, «лягушачий» по своим очертаниям, и выбил в нем большие радужки без зрачков. Тем самым лошадиный глаз приобретает отличие от человеческого и вместе с тем парадоксальную устремленность, почти равную устремленности взгляда императора. Эта странная, бешеная устремленность взгляда Петрова коня неожиданно делает его морду и лицо императора... похожими. Вновь возникает уже знакомый нам барочный эффект дублирования масок, морд, лиц.

Лошадь Петра Лизета фигурирует в повести как один из экспонатов Кунсткамеры, куда постепенно собираются все симулякры Петра. Ее чучело стоит рядом с восковой персоной монарха. Растрелли упоминает ее в самом начале работы над маской, впервые сообщая Лежандру о замысле конного монумента: «—Вот такой будет грива, и конская морда, и глаза у человека! Это я нашел глаза!» (С. 418). Фраза, как и многие фразы в «Восковой персоне», намеренно двусмысленная. Не совсем понятно, о ком говорит мастер — о Петре или о коне: «...и конская морда, и глаза у человека!» Писатель умышленно смешивает всадника и лошадь, и человеческие глаза в данном случае, вероятно, относятся к обоим.

Итак, все Растреллиевы ипостаси Петра отличаются различными формами организации зрения, взгляда, и в силу этого существуют как бы в разных реальностях, соответствующих разным стадиям перехода от жизни к смерти. Этим вариациям в репрезентации взгляда соответствуют различия в характере скульптуры, вернее в формах соотносительности скульптурного изображения со смертью, с индексальностью масочного следа, восковой печатью. Чем более выражен индексальный характер изображения, чем ближе оно к подлинной маске, тем оно более слепо. Закрыты глаза у подлинной посмертной маски, и это естественно. Глаза-яйца без зрачков характерны для маски 1721 года. Последующее нарастание силы присутствия и целенаправленности взгляда достигает кульминации в конном монументе, где взгляд Петра удвоен парадоксальным квазичеловеческим взглядом его коня. Эволюция эта любопытна тем, что взгляд как бы прорезается в скульптуре

❧ Monstri Integri, & Dissecti Effigies.



21. Иллюстрация к трактату Риолана «О чудовище, рожденном в Лютеции в 1605 году», Париж, 1605.

по мере ослабления индексальности в ее отношении с оригиналом. Истинная маска как бы свернута внутрь. Она есть сама по себе модель анаморфного зрения, она есть только зеркало. Но по мере деформации маски, ее постепенного приближения к аллегорическому тексту, ее удаления от истинных форм лица, в ней пробуждается взгляд – единственный элемент лица, с которого нельзя снять скульптурную копию, единственный элемент лица, всегда «принадлежащий» исключительно дискурсу скульптора, являющийся его детищем. Взгляд оказывается поэтому и неожиданным коррелятом словесного, сама его направленность как бы трансформирует пятно масочной анаморфозы в линейное разворачивание вербальной цепочки. Распластанная чечевица взгляда (Лакан) преобразуется в линию.

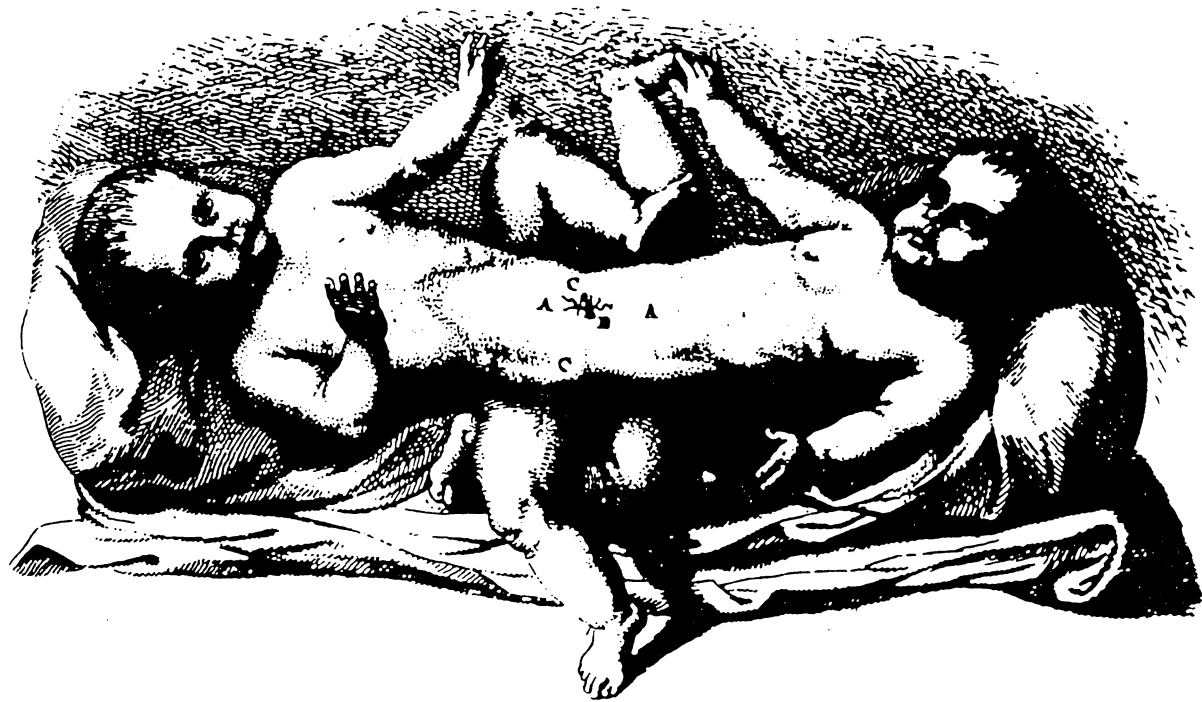
Есть и еще одна особенность маски, о которой следует упомянуть. Создание маски непосредственно не связано со зрением, в большей степени оно относится к области тактильности. Маска возникает как результат ощущения лица самим материалом, сохраняющим в себе след прикосновения. Но этот след оказывается *видимым*, он непосредственно переводит тактильное в зримое. М. Мерло-Понти заметил, что тело человека находится в «видимом»: «Оно окружено видимым. <...> Мое тело *stout* перед миром, а мир стоит перед ним, и их отношения – это отношения объятия. И между этими двумя вертикальными телами нет границы, но лишь поверхность соприкосновения...»⁵⁹ Видимое оказывается распластным подобием тактильного, но это подобие не предполагает точки зрения, это именно поверхностная граница. Эта смесь зрения и тактильности метафорически напоминает некий размазанный глаз или его анаморфное изображение, как в рисунке Беттини. Маска относится как раз к изображениям такого типа, поэтому наделение ее взглядом подвергает ее резкой структурной метаморфозе.

Это отсутствие границы между видимым миром и видимым телом. общность их поверхности хорошо иллюстрируются началом того эпизода, где Растрелли превращается в Силену:

«Левая щека была вдавлена. Оттого ли, что он ранее снимал маску из левкоса и нечувствительно придавил левую щеку, в которой уже не было живой гибкости? Или оттого, что воск попался худой? И он стал давить чуть-чуть у рта и наконец успокоился. Лицо приняло выражение, выжидательность, и впалая щека была не так заметна.

И так стал он отскакивать и присматриваться, а потом налетал и правил» (С. 418).

Между объектом и его следом устанавливаются отношения взаимодействия. Левкос давит на щеку и деформирует ее. Слепок сам формирует лицо. Деформации в лице Петра возникают в результате его контакта с этой материализованной формой тактильного зрения.



22. «Два ребенка, соединенных вместе» - гравюра из трактата Дю Версе, опубликованного в Мемуарах Французской Королевской Академии наук, 1706.

Тем самым мотивируется последующая правка, но правка эта странным образом как будто направлена не на маску, а на само лицо (во всяком случае, Тьнянов употребляет именно это слово). Вдавливание на лице выступает как след зрения, как след следа.

То, что маска является одновременно и отпечатком с мертвого лица, и отпечатком зрения, функционально приравнивает работу скульптора работе отливочной формы. Взгляд ваятеля, переведенный в тактильное измерение, как будто формирует симулякр в той же мере, что и лицо Петра.

История со вдавленной щекой, которую камуфлирует Растрелли, вновь отсылает нас к берниниевскому бюсту Людовика XIV. Перед Бернини стояла сложная задача – изобразить высокий лоб короля и при этом сохранить форму монаршего парика. Он принял неординарное решение. На лоб короля скульптор опустил буклю, сквозь которую весь лоб был отчетливо виден. Однако скульптурное изображение букли потребовало углубления лба, отчего тот приобрел несколько вдавленный вид. Распространилось мнение, что Бернини отсек слишком много мрамора и исказил черты лица монарха⁶⁰.

Характер скульптурного изображения таков, что желание показать, раскрыть это изображение глазу зрителя неизбежно требует «деформации» формы. Именно деформация объемов и есть пластический способ соответствовать потребностям чужого, дистанцированного глаза. Распластанное, тактильное зрение раскрывается стороннему наблюдателю только через искажение индексального следа.

Скошенный лоб Людовика (который, к тому же, создавал ощущение изгибные выступающих – обезьяних – надбровных дуг), вдавленная щека Петра – все это лишь мелкие знаки уродства, деформаций, которые мотивируют связь восковой персоны с Купсткамерой, понимаемой прежде всего как коллекция уродов.

История помещения фигуры Петра в «научный» паноптикум прежде всего отражает полнейшее непонимание русской культурой того времени самого значения императорского двойника. Историческая судьба персоны несколько отличается от версии, предложенной в повести. До 1730 года персона оставалась в мастерской скульптора, а затем была перенесена в бывший дом царевича Алексея Петровича. В повести откровенно устанавливается связь между умирающим Петром и его сыном: «Губы его задрожали, и голова стала на подушке запрометываться. Она лежала, смуглая и не гораздо большая, с косыми бровями, как лежала семь лет назад голова того, широкоплечего, тоже солдатского сына, голова Алексея сына Петрова» (С. 372). Установление аналогии между Петром и Алексеем вписывается в общую стратегию повести, где император постоянно связывается с мертвецами, и чаще всего с собственными жертвами. В 1732 году персону перевезли в



23. Н.-Ф. Реньо. Двойной ребенок. Из трактата "Отклонения природы или Сборник уродств, производимых природой в человеческом роде", 1775. Гравюра с восковой фигуры, в настоящее время находящейся в Музее естественной истории в Париже.

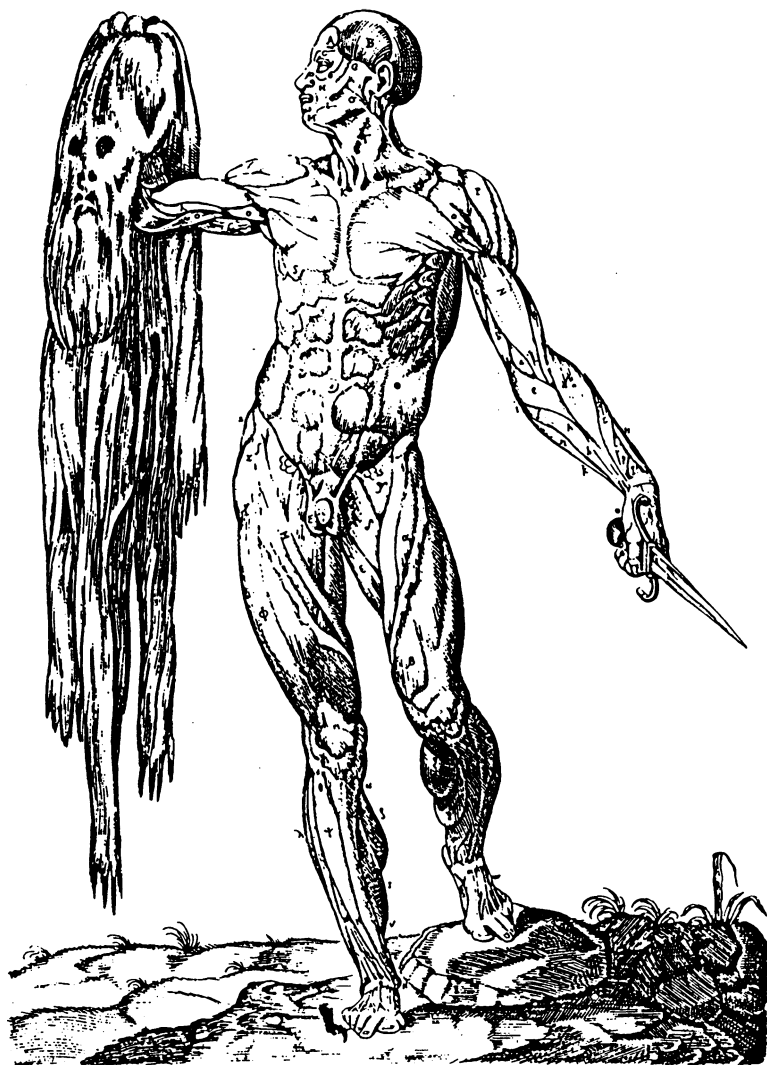
Кунсткамеру. При перевозке у нее сломали два пальца на левой руке⁶¹. Хотя эта деталь не отражена в новости, она помогает установить связь между персонай и уродами из Кунсткамеры – двупальмыми Фомой и Степаном и шестипальмым Яковом. Любопытно, что в Кунсткамере Петр снова попадает в компанию своего отпрыска, на сей раз внука, сына Алексея Петровича. В банке здесь содержится голова Петрова внука под этикеткой «Пуерискапут № 70». Мертвецы и уроды, которых по императорскому указу собирают в Кунсткамере, оказываются естественными соседями императора, чуть ли не его семьей.

Состав коллекции в петровом музее – обычный для того времени. Помимо чучел разнообразных редких животных, минералов и прочих традиционных экспонатов музея естественной истории, главное место здесь занимают монстры. (Чисто российским феноменом, правда, можно считать спиртование отрубленных голов, но и оно имеет прецеденты. Головы и тела казненных преступников широко использовались для изучения анатомии в Европе.) Именно уродам Тьнянов отводит особую роль. В общей структуре символических симметрий они – инвертированные эквиваленты Петра и Растрелли, но они связаны и с иными персонажами, выступая как зеркальные отражения мира «нормальных» людей. Человеческие образчики в Кунсткамере выполняли двойственную роль, соединяя природное с историческим, человеческим. Именно двойственность коллекций, установка на соединение естественной истории с просто историей позволяли, например, помещать в музей подобного типа портреты предков и генеалогические древа⁶². Окаменевшие рыбы и растения могли оказаться рядом с посмертной маской – тоже своего рода исторической окаменелостью. Двойственность положения монстров тоже по-своему связывает их с маской, с двойником.

Этим отчасти объясняется и то место, которое уроды занимают в человеческом воображении. Это место Чужого, с которым возможна идентификация, – Чужого и Я одновременно. Жорж Батай считал, что странное чувство тревоги, которое они вселяют в наблюдателя, вызвано тем, что «монстры, точно так же, как и любые индивидуальные формы, диалектически располагаются на полюсе, противоположном геометрической регулярности, но у них это положение не может быть изменено»⁶³. Эта сверхиндивидуальность монстра может быть описана в категориях деформации, изменения «нормальной», «естественной» формы, и в некоторых случаях урод действительно принимает свойства некой природной анаморфозы. Так, например, в анатомическом трактате Томаса Теодора Керкрина (Thomas Theodor Kerckring, 1729) помещена гравюра, изображающая урода со всеми чертами анаморфного искажения внешности (Илл. 20).

В научных дискуссиях XVIII века, кстати говоря, некоторые авторы защищали гипотезу о травматическом генезисе уродов (ср. со

Tauola. I. del Lib. II.



24. Г. Бесерра. Гравюра из трактата Х. де Вальверде "Анатомия человеческого тела", 1560.

вдавленной щекой на маске Петра). Широкое распространение имело и убеждение, что урод появляется на свет в результате пережитого беременной женщиной момента ужаса или увиденного страшного сна. Монстр в таком случае оказывается буквальным слепком образа зрения – воистину природной анаморфозой. Но показательно, что этот мистический слепок видения возникает как результат случайной травмы, мгновения, некоего визуального удара. Его формирование несет в себе черты индексальности. Вот, например, как объясняет Паре возникновение уже упомянутого «лягушачьего» уroda. Накануне зачатия у матери началась лихорадка, и соседи порекомендовали ей «лечение лягушкой»: «...ночью она легла с мужем, все еще держа в руке ту лягушку; они с мужем стали обниматься и зачали, и силой воображения был таким образом произведен этот монстр»⁶⁴. Урод возникает даже уже не просто от воздействия воображения, но как бы оттого, что женская рука в момент зачатия оцупывает лягушку, подобно руке скульптора, вбирая в себя ее форму. Речь идет о некоем сложном процессе, включающем стадию тактильности, индексальности и затем – воображения. Однако монстр принадлежит и к разряду своеобразных живых символов. Как и символ (по мнению В. Беньямина), он формируется «мгновенно», в единый мистический момент⁶⁵.

Итак, урод – это абсолютная индивидуальность, тотальное отклонение от геометрической регулярности, продукт случайности и мгновения. Вместе с тем он весь ориентирован на некую иную симметрию. Не случайно в коллекциях уродов особое место всегда занимали сиамские близнецы, двуголовые чудовища и т.д. В «Восковой персоне» мотив дву-головости проведен с особой настойчивостью. В Кунсткамере хранятся две головы: Вилима Ивановича Монса и Марьи Даниловны Хаментовой. В соответствии с указом о монстрах, «драгунская вдова принесла двух младенцев, у каждого по две головы, а спинами срослись» (С. 391). Петру изготавливаются две маски – одна из левкоса, вторая из воска, при этом двуголовость Петра оборачивается призраком монструозности всего его тела: не хватает воска на ноги. Растрелли говорит Лежандру: «Но ты <воска> прикупил мало, и теперь останемся без ног» (С. 402).

Двуголовость монстра вводит в его тело совершенно особую симметрию, некую неожиданную геометрическую регулярность. XVIII век зачарован именно симметричными уroдами (Илл. 21, 22). Бурную полемику вызывает некий солдат, чьи органы расположены в теле с полным обращением правой и левой сторон (аналогичный персонаж описан у Дидро в «Сне д'Аламбера» как плотник из Труа). Сам феномен такого зеркального уродства дает основание для многочисленных спекуляций. Лемери (Lémeru). в 1742 году специально обосуждавший это явление, предполагал, что рождение монстра можно

понять, если обнаружить некий механизм переноса внутренней симметрии человеческого тела вовне. Патрик Торт так излагает его аргументацию: «Левая рука подобна зеркальному отражению правой, и эта симметрия лежит в основе тела, притом что зеркало располагается внутри и по центру. Но когда зеркало экстравертируется, то человек обнаруживает, как в перевернутом организме солдата, неистребимое различие, иное тело, которое в силу своих жизненных проявлений и функций – *то же самое*»⁶⁶. Лемери специально останавливается на уродстве как явлении, возникающем от нарушения зеркальных осей и симметрий. Монстры в его представлении возникают оттого, что правая и левая рука меняются местами, оттого, что человек наделяется двумя левыми или двумя правыми руками.

Итак, различие возникает не просто как некое фантастическое искажение, как гротеск – плод безудержной фантазии природы, но в результате зеркального отражения, обращения симметрий, подобного тому, что порождается печатью, отливкой и т.п. Зеркально обращенное зрение – само по себе монструозно. Монстры начинают связываться с такими видами изображений, которые подвергаются аналогичным деформациям в процессе своего изготовления. Между двуглавыми монстрами средневековой орнаменталистики, чудовищами кунсткамер и восковыми персонами устанавливается странная эквивалентность⁶⁷. Не удивительно, что монстры-«натуралии» время от времени становятся объектами восковых изображений. В известной книге Никола Франсуа Реньо (Nicolas François Régnault) «Отклонения природы или Собрание основных уродств, производимых природой в человеческом роде» (*Les Ecart de la Nature, ou recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le genre humain, 1775*) опубликовано изображение восковой персоны сросшихся близнецов, озаглавленное «Двойной ребенок» (*Double Enfant*)⁶⁸. Воск воспроизводит тут фигуру маленького монстра, словно и впрямь удвоенную зеркалом, вышедшим наружу изнутри организма (Илл. 23). Правая часть тела уроды кажется маской, снятой с левой части. Тело сформировано так, будто оно постоянно отслаивает от себя собственную восковую копию.

Разделение тела надвое в одном из экспонатов Петровой Кунсткамеры приобретает отчетливо садистические черты. Речь идет о «господине Буржуа», «великане французской породы из города Кале». Когда великан умер, «с него сняли шкуру», «потрошили». «Так господин Буржуа был в трех видах: шкура <...> желудок (в банке), скелет на свободе» (С. 386). Господин Буржуа повторяет удвоенностью своего тела облик уродов, но – иначе.

Мотив отделенной от тела кожи хорошо известен искусству и связан в основном с фигурами Св. Варфоломея, Марсия, Камбиза. Наиболее загадочное изображение человеческой кожи, снятой с двой-

ника, – несомненно, автопортрет Микеланджело в «Страшном суде». Художник придал свои черты снятой с человека коже, которую держит в руке Св. Варфоломей. Таким образом, само тело художника становится снятой с него «маской», анаморфозой его собственного взгляда. Мы уже указывали на то, что скульптор в работе над изображением до некоторой степени уподобляется отливочной форме. Само тело художника претерпевает фундаментальную метаморфозу, преобразаясь по законам деформирующего зрения⁶⁹.

Согласно С. Эджертоу, в контексте Страшного суда «кожа жертвы обозначала его дурной нрав и грехи. Снимая ее, жертва очищалась и возрождалась; ее лишенное кожи тело символизировало раскрывшуюся правду»⁷⁰. Эдгар Винд связал этот мотив с дионисийскими мистериями, включавшими и ритуал сдирания кожи, указав при этом, что кожа в данном случае выступает как символ метаморфозы, преобразования и очищения через смерть. Неожиданным образом он обнаружил близость содранной кожи дионисийских ритуалов маске Силена: «Комическая маска играющего на флейте Силена <...> представляла ту же тайну, что и Марсий, с которого содрали кожу»⁷¹. Лео Стейнберг показал, каким образом анаморфно искаженное лицо Микеланджело задает символическую ось всей фреске Страшного суда⁷².

Удивительное изображение человека, держащего в руках собственную кожу (Илл. 24), было создано в 1560 году Гаспаром Бесерра (Gaspar Becerra) для анатомического трактата Хуана де Вальверде (Juan de Valverde). Здесь кожа предстает как анаморфное искаженное изображение человека, а тело без кожи – как классическая форма (моделью для изображения, как и для многих анатомических гравюр после Везалия, служил Аполлон Бельведерский⁷³), как аллегория чистой правды.

Истина, таким образом, предстает как обнаженное повторение покрова, его дубликат, а ложь – как анаморфный покров истины, искаженный слепок с нее. Гравюра Бесерра напоминает о принадлежащем Жилло Делезу анализу взаимоотношений повторения и различия: «Одно повторение – «обнаженное», другое – «одетое», формирующееся в процессе одевания, маскировки, травестии. <...> Оба повторения не независимы друг от друга. Одно – единичный субъект, сердце и внутренность другого, глубина другого. Другое – лишь внешняя оболочка, абстрактное следствие. Повторение асимметрии прячется за симметричными совокупностями и эффектами; повторение значимых точек – за повторением ординарных точек; и всюду Другой таится в повторении Того же»⁷⁴.

Это таинственное различие внутри удвоения, обнаруживающееся в повести Тьянова в зеркальной переключке масок, уродов, симулякров, живых и мертвых, создает сложную структуру, в которой рождаются смыслы, рождаются на тех невидимых границах, где реализуются де-

формации, где тела расслаиваются в многообразии слепков и искаженных зрительных образов, разрушающих логику «линейной перспективы». Смысл рождается там, где барокко предлагает свою систему повтора, противоположную классическому зрению. Эта работа смыслов может быть описана как переход от индексального к монструозному, от символа к аллории, от воображаемого к символическому. Текст обнаруживает работу топологического искажения пространства, которое через анаморфозу, снятую с тела кожу, деформацию маски, водоворот, смерть стремится проникнуть в сферу языка, пронизанную метафорами, наслоениями образов, ступенями и анаграммами.

Работа эта вовлекает в себя зрение художника, само превращающееся в подобие некой формы для отливки. Образ художника как некоего включенного в творчество иллюзорного тела деформируется, то возникая в виде анаморфной фигуры – кожи, снятой с тела, – то превращаясь в двойника собственных творений. Микеланджело повисает в руке Св. Варфоломея, как снятый с подрамника холст, Растрелли превращается в Силена собственной работы. Для того, чтобы маска Петра заговорила на языке барокко, Растрелли должен сам превратиться в камень, стать маской в искажающем зеркале и окаменевшим двойником самого императора. Кошунственная работа по созданию Петрова двойника (как кошунственно, согласно Платону, всякое художественное удвоение мира) неизбежно включает машину бесконечных удвоений и деформаций, в которую попадает и сам художник – живая матрица двойников.

Примечания

¹Работа выполнена в Центре гуманитарных исследований Жана-Поля Гетти (США).

²Автор сам отдал дань такого рода анализу в статье «Поручик Киж» как теоретический фильм» (ВТЧ. С. 28–43).

³*M. Foucault. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language.* N.Y.: Pantheon Books, 1972. P. 172 [...is not indicated by a new sentence – unexpected, surprising, logically unpredictable, stylistically deviant – that is inserted into a text, and announces <...> the opening of a new chapter...].

⁴Тынянов Ю. Н. Сочинения в трех томах. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 418. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, в скобках после цитаты.

⁵Эта зеркальность подчеркивается тем, что сам ваятель отчасти преобразует Петра в сатира (то есть в Силена же) – «поострил уши» (заостренные уши – один из основных признаков сатира).

⁶*Rostovzeff M. I. Mystic Italy.* New York: H. Holt, 1927. P. 51. Ростовцев описывает и другую аналогичную сцену с Силеном в доме, который он называет «Homeric house», также атрибутируя ее как сцену гадания, а не инициации. Ibid. P. 66–68.

⁷*Macchiore V. Die villa der Mysterien in Pompei.* Neapel: Verlag Richter, o.d.

S 22 [...er sieht in der Spiegel eine Reihe von Gesichtern hinein, die ihren Ursprung eben in der Maske und im Leben des Dionysos haben].

⁸*Kerényi K.* Mensch und Maske // Eranos-Jahrbuch 1948. Band 16. Zurich: Rhein-Verlag, 1949. S. 201.

⁹*Membra disjecta* фигурируют в повести в той сцене, где Лежандр и Растрелли готовятся собирать из отдельных заготовленных частей единый образ Петра (С. 416). Эта сцена непосредственно предшествует эпизоду изготовления маски и преобразования Растрелли в Силена.

¹⁰*Lacan J.* Ecrits 1. Paris: Seuil, 1970. P. 91 [...la forme totale du corps par quoi le sujet devant dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme Gestalt, c'est à dire dans une exteriorité où cette forme <...> lui apparait dans un relief de stature qui la fige et sous une symmetrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer].

¹¹*Ibid.* P. 91 [...des correspondances qui unissent le Je à la statue où l'homme se projette aus fantômes qui le dominant, à l'automate...].

¹²*Eliade M.* A History of Religious Ideas. V.1. Chicago: University of Chicago Press, 1978. P. 359 [a dog who shows himself suddenly and then disappears mysteriously].

¹³*Otto W.F.* Dionysos. Mythos und Kultus. Frankfurt am M.: Vittorio Klostermann, o.d. S. 84 [Die Maske ist ganz Begegnung – und *nur* Begegnung...].

¹⁴*Jeanmaire H.* Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. P.: Payot, 1951. P. 310 [il y a, sans doute, deux manières antithétiques pour le divin de prendre possession de l'individu en le métamorphosant: par le masque qui le transforme à l'estérieur, pour les autres, avant de le transformer pour lui-même, en lui faisant jouer un personnage divin ou démoniaque; mais aussi par l'état de possession qui le métamorphose par l'intérieur et agit sur ses comportements...].

¹⁵*Dupont F.* The Emperor-God's Other Body. Fragments for a History of the Human Body. Part three / Td. by M. Feher with R. Naddaff and N. Tazi. N.Y.: Zone, 1989, P. 408 [the word *imago* designates both the impression in the wax and the seal itself, both convex and concave forms]. В данном случае необходимо проводить различие между пониманием слова *imago* в римском погребальном ритуале и в психоанализе, где оно понимается совершенно иначе. Это слово ввел в психоаналитический обиход К.-Г. Юнг в 1911 году для описания образов отца, матери, брата и т.д. По мнению Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса, *imago* должно пониматься как стереотип, через который субъект видит Другого: «...*imago* должно пониматься как отражение реальности, пусть даже и в более или менее искаженной форме: *imago* вызывающего ужас отца, например, может прекрасно существовать в субъекте, чей реальный отец мягок» (*Laplanche J., Pontalis J.-B.* The Language of Psychoanalysis. N.Y.: Norton, 1973. P. 211) [...should the *imago* be understood as a reflection of the real world, even in a more or less distorted form: the *imago* of a terrifying father, for instance, may perfectly well be met with in a subject whose real father is unassertive]. В этом смысле психоаналитическое *imago* ближе не к полному эквиваленту (печати как индексу), а к «негативной» или гротескной копии, о которой речь пойдет дальше.

¹⁶*Ibid.* P. 414 [Since the *imago* is a material form, it is not a soul, much less an immortal one].

¹⁷*Kemp M.* Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. V. 35. L., 1972. P. 200–225.

¹⁸*Gombrich E.H.* The Form of Movement in Water and Air // Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance, N.Y., Ithaca: Cornell

University Press, 1976. P. 417 [Yet, if anything is striking in these studies and notes about water, it is the predominance of the word and the role assigned to language. Whether he knew it or not, in the *paragone* (rivalry) between word and image the word was here very often in the lead].

¹⁹Связь движения руки, графизма, линии (*disegno*) и «идеи» (*concetto*), в платоновском понимании, характерна для идеологии Ренессанса и Постренессанса. Э. Пановский утверждает, например, что «маньеристская точка зрения определила *disegno* как видимое выражение *concetto*, сформированного в уме» (*Panofsky E. Idea. A Concept in Art Theory. Columbia: University of South Carolina Press, 1968. P. 82*) [Mannerist view, had defined *disegno* as a visible expression of the *concetto* formed in the mind...].

²⁰*Gombrich E.H. The Grottesque Heads // Gombrich E.H. The Heritage of Apelles. P. 62* [To start with the nose: there are three shapes – (A) straight, (B) concave and (C) convex].

²¹*Ibid. P. 68* [Passing them in review one cannot get ride of the feeling *plus ça change, plus s'est la même chose*. Far from being free improvisations the grotesque heads look like frantic avoiding actions, almost desperate struggles to get away from the compulsion of once more repeating the features of the «nut-cracker head»].

²²Укажем, что у Леонардо имеется несколько загадочных рисунков головы в шлеме, чье откинутае на темя забрало изображает маску. К. Кларк показал несостоятельность ряда предложенных исторических интерпретаций этих набросков. См.: *Clark K. A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. Cambridge: At the University press, 1935. P. 100*. Один из этих рисунков особенно интересен, так как откинутае маска, судя по всему, изображает Медузу. В данном случае, по-видимому, все же не будет большим усилием над истиной говорить о некоем знаке защиты Я (шлем) с помощью образа Другого, убийственного для наблюдателя. Во всяком случае и здесь маска выступает как монстр, или вернее как монстр-Я, как чужая сторона личности.

²³Разумеется, этот поцелуй отсылает нас ко всей метафорике евангельских поцелуев: Иуда и, прежде всего, Саломея, целующая отрубленную голову Иоанна, в том числе у Гейне, Лафорга, Уайльда (см.: *Kuryluk E. Salome and Judas in the Cave of Sex. Evanston, Ill. Northwestern University Press, 1987. P. 260–265*). Этот же поцелуй, возможно, включает и фольклорный подтекст: лягушка, превращающаяся в человека после поцелуя (ср. с темой Растрелли-лягушка). См.: *Nyrop K. The Kiss and the History. L.: Sanda, 1901. P. 95*.

²⁴Ж. Лакан, неоднократно обращавшийся к проблематике анаморфоз, специально подчеркивал значение соответствия каждой точки одного изображения точке другого. Он указывал, что именно система привязок к определенной геометрической точке, которая может быть спроецирована на поверхность, и составляет сущность изображения. *Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. P.: Seuil, 1973. P. 81*.

²⁵Цит. по: *Fiedler L. Freaks. Myths and Images of the Secret Self. N.Y.: Simon and Schuster, 1978. P. 18* [The mask like sideshow freak is not so much pictorial as participatory in its sensory appeal].

²⁶Encyclopedie, ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de lettres. T. 1. P., 1751. P. 404 [une projection monstrueuse].

²⁷Ibid. P.405 [...des objets difformes, qui etant vus par ces sortes de miroirs, paroissent de leur figure naturelle].

²⁸Растрелли у Тынянова допускает множество неточностей: нет сведений о том, что Растрелли учился у Бенуа; восковое изображение Людовика является барельефом и к тому же бюстом короля, а потому не может, конечно, «вскакивать». Оно находилось не в музее, а в Версальском дворце.

²⁹Schlosser J. von. Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 29. Wien-Leipzig: F. Tempsky-G. Freytag, 1911. S. 230–231.

³⁰Wittkover R. Bernini's Bust of Louis XIV. L.-N.Y.-Toronto: Oxford University Press, 1951. P. 15 [ugliness almost grotesque].

³¹Blondel S. Ceroplastique // La grande encyclopedie. Inventaire raisonne des sciences, des lettres et des arts par une societe de savants et des gens de lettres. T. 10. P.: s.d. P. 65–67.

³²Blondel S. Les modeleurs en cire // Gazette des Beaux-Arts, 24^e ann^ee. T. 26. 2^e p^eriode, № 5, 1 nov. 1882. P. 430 [On y distingue les traces visibles de la petite verole, detail qui n'existe sur aucune des effliges peintes, sculptees ou gravees].

³³Ibid [L'etonnement, et nous pouvons ajouter l'admiration, que fit eprouver aus connoisseurs la vue de ce morceau unique...].

³⁴Encyclopedie ou dictionnaire raisonne, P. 404 [Le spectacle sera beaucoup plus agreable, si l'image delfiguree ne represente pas un pur cahos, mais quelqu'autre apparence: ainci l'on a vu une riviere avec des soldats, des chariots etc., marchants sur l'une de ses rives, representee avec une telle artifice, que quand elle etoit regardee au point S, il sembloit que ce fut le visage d'un satyre].

³⁵Baltrusaitis J. Anamorphoses ou thaumaturgus opticus. P.: Flammarion, 1984. P. 145.

³⁶Само по себе изображение слона может прочитываться как своеобразная шутка еще и потому, что основным свойством вогнутого зеркала считалась его способность резко увеличивать изображение, а выпуклого – резко его уменьшать. Таким образом, выпуклое цилиндрическое зеркало вбирает в сосуд огромного зверя. Плиний в «Естественной истории» подчеркивает различие между двумя типами зеркал, один из которых похож на чашу, а другой – на фракийский щит (Plinii naturalis historiae, liber XXXIII, 129). Уменьшение изображения в зеркале типа щита может иметь значение в военной магии и быть связанным с традицией украшать щит маской Горгоны.

³⁷А. Каченав, разбирая соотношение зеркал и масок в барокко, справедливо заметила, что, например, в знаменитом автопортрете Пармиджано, где художник изобразил себя в выпуклом, искажающем зеркале, зеркало является маской. *Cazenave A. Miroirs, Masques, Simulacres // Figures du baroque / Ed. par J.-M. Benoist. P.: PUF, 1983. P. 156.* Еще в большей мере, разумеется, это относится к искажающим водным зеркалам.

³⁸В настоящее время каскад в Марли не сохранился. См.: *Souchal Fr. French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue. T. 2. P. 114.* В каскаде Арди, однако, никакой Медузы нет, а есть

просто маски морских чудовищ. Медуза, несмотря на характерные (хотя и чрезвычайно искаженные) крылышки по бокам, у Растрелли прочитывается с трудом. Об атрибуции этих масок как голов Медузы см.: *Raskin A. Petrodvoretz (Peterhof). Leningrad: Aurora, 1978. P. 230.*

³⁹*Baltrusaitis J.* Op. cit. P. 105 [La tete de mort sse trouve au centre du tableau installé horizontalement. Le souverain décapité en 1649 surgit au-dessus d'elle, lorsqu'on y pose le miroir cylindrique. Il disparaît lorsque ce dernier est enlevé en découvrant les traits de son squelette].

⁴⁰*Kantorowicz E. H.* *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

⁴¹*Wirth J.* La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance, Geneve: Droz. 1979. P. 65-79.

⁴²*Benjamin W.* Ursprung des deutschen Trauerspiels // Benjamin W. *Gesammelte Schriften.* B. 1–1. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1990. S. 391. Изображение дьявола с его фигурой письма хорошо иллюстрирует идею финального, «письменного значения» аллегории.

⁴³*Ibid.* S. 391–392 [Denn von selbst versteht sich: die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen. Und die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehn. Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde].

⁴⁴*Roussel J.* La littérature de Baroque en France. Circé et le paon. P.: José Corti, 1960. P. 110–117.

⁴⁵Об этом см. «Маленький трактат об узле» С. Аллен, в котором, в частности, рассматриваются и взаимоотношения проблематики узла в барокко и «узловых топологий» у Лакана. *Allen S.* *Petit traité du noeud // Figures du baroque.* P. 183–251.

⁴⁶Мотивировкой отправления головы Хаментовой в Кунсткамеру служит то, что на ней «было столь ясно строение жилок, где каждая жилка проходит...» (С. 390). Но мотив ясно видимой жилки в повести закрепляется и за восковым симулякром. Растрелли лепит восковое яблоко: «Главное, чтобы были жилки. <...> чтобы не было... сухожилий» (С. 415). Такого рода сближение помогает установить символическую эквивалентность между восковой маской Петра и отрубленной головой бывшей его любовницы.

⁴⁷*Schilder P.* L'image du corps. Etude des forces constitutives de la psyché. P.: Gallimard, 1968. P. 218–219 [Il y a aussi des changements immédiats dans la forme du corps. On peut dire de toute action qu'elle déplace l'image du corps d'un endroit dans un autre, qu'elle lui fait quitter une forme pour une autre. On peut même aller plus loin et dire que toute action et tout désir contiennent une intention de changer quelque chose dans l'image du corps].

⁴⁸*Lacan J.* Le Séminaire. Livre XX. Encore. P.: Seuil, 1975. P. 102 [exhibition de corps évoquant la jouissance].

⁴⁹*Kerenyi K.* Op. cit. P. 198, 205–207.

⁵⁰*Panofsky E.* *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* N.Y.: Evanston; L.: Harper and Row, 1962. P. 60–65.

⁵¹*Jenny L.* La terreur et les signes. P.: Gallimard, 1982. P. 113 [...on a reconnu dans le vidé la détermination essentielle du monstre].

⁵²*Ibid.* P. 113.

⁵³*Bataille G.* Bouche // Bataille G. *Oeuvres complètes.* T. 1. P.: Gallimard, 1970. P. 237 [Chez les hommes civilisés, la bouche a même perdu le caractère proéminent,

qu'elle a encore chez les hommes sauvages. Toutefois, la signification violente de la bouche est conservée à l'état latent].

⁵⁴Baltrusaitis J. Op. cit. P. 160–161.

⁵⁵Buci-Glucksmann Chr. La folie du voir. De l'esthétique baroque. P.: Galilée, 1986. P. 49 [...le baroque construit une mimétique du rien].

⁵⁶Напомним также о существовании мифов, в которых лягушка превращается в камень из-за нарушения табу на смешивание пчелиного воска и меда. Тем самым лягушка связывается в проблематикой трансформации тела в симулякр (окаменения) и одновременно с мотивом воска. Этот мифологический мотив в психоаналитическом ключе рассмотрен Гезой Рохаймом: *Roheim G. The Panic of Gods and Other Essays*. N.Y.: Evanston–San Francisco–L.: Harper and Row, 1972. P. 11.

⁵⁷Cohen K. Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley–Los Angeles–L.: University of California Press, 1973. P. 83.

⁵⁸См. об этом: Wittkower R. Op. cit. P. 10–11.

⁵⁹Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P.: Gallimard, 1979. P. 324 [il est entouré par le visible. <...> Ainsi le corps est dressé debout devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a, entre eux un rapport d'embrassement. Et entre ces deux êtres verticaux, il y a, non pas une frontière, mais une surface de contact...].

⁶⁰Wittkower R. Op. cit. P. 13.

⁶¹Архинов Н. Н., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 53. Деформация или уродства пальцев были важным объектом тератологических исследований XVIII века, начиная с «однопалого» человека, описанного Уинслоу в 1733 году в качестве примера «простого уродства», и кончая трактатом М. Морана «Исследования о некоторых уродствах пальцев человека» (Париж, 1770). Однако аномальное количество пальцев еще со времен античности являлось признаком монструозности. Так, например, считалось, что в Индии живет племя уродов с восемью пальцами. См.: Wittkower R. *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1977. P. 46.

⁶²Такой же странной двойственностью отмечены, например, церковные реликвии и даже останки святых, которых можно было обнаружить у коллекционеров в Венеции. К. Помиан дает следующее объяснение невероятной эклектике подобных собраний редкостей: «...присутствие некоторых предметов могло быть обосновано двойко, так как они одновременно принадлежали и природе и истории, тем самым придавая дополнительное измерение, подобно тому, как портретные галереи знаменитостей и предков, а также семейные древа представляли историю» (*Pomian K. Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500–1800*. Cambridge, Mass: Polity Press, 1990. P.74) [...the presence of several of the objects could be justified on two counts, since they belonged to nature and to history, thus adding an extra dimension to the way history was represented by the gallery of portraits of famous people and members of the family, as well as by family tree].

⁶³Bataille G. Les écarts de la nature // Bataille G. Op. cit. P. 230 [Les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d'une façon irréductible].

⁶⁴Цит. по: McFarland R. E. Teratology in Late Renaissance English Popular Literature // *English Miscellany. A Symposium of History, Literature and Arts*, № 28–29. 1979–1980. P. 110 [...la nuit elle s'en alla coucher avec son mary, ayant tousjours ladite grenouille en sa main; son mary et elle s'embrasserent, et conceut, et par la vertu imaginative ce monstre avoit esté ainsi produit].

⁶⁵*Benjamin W.* Op. cit. S. 342.

⁶⁶*Tort P.* L'ordre et les monstres. P.: Le Sycomore, 1980. P. 133 [La main gauche est comme l'image dans un miroir de la main droite, et cette symétrie est constitutive du corps, le miroir étant à l'intérieur et médian. Mais lorsque le miroir s'extravertit, c'est bien une irréductible *différence*, une autre coprs, qui cependant, du fait de sa performance vitale et de ses fonctions, c'est *le même*].

⁶⁷Балтрушайтис показал, каким образом игра симметрий приводит к порождению монстров в средневековой европейской скульптуре, отмечая при этом, что «деформации и диспропорции ищутся [в скульптурных гротесках – *М.Я.*] как чудеса природы» (*Baltrusaitis J.* Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane. P.: Flammarion, 1986) [Les difformités et les disproportions sont recherchées comme des merveilles de la nature]. Проведенный исследователем анализ такого, например, мотива, как двуглавый орел, показывает его гератологическое происхождение. Превращение монструозного тела в аллегорию само по себе процесс исключительно интересный. Так, в сфере аллегорий двуголовым уродам кунсткамер соответствует, например, алхимический гермафродит *Rebis*. Его «существование», однако, находится уже вне сферы деформаций, производства смысла и т.д. Смысл тут уже зафиксирован в уродстве, которое не подлежит изменению. Беньямин использует красноречивое сравнение времени в аллегориях с окаменевшим первобытным ландшафтом. Все, что относится к вневременному в этом ландшафте, выражается, согласно его наблюдению, в «черепе» (*Totenkopf*) (*Benjamin W.* Op. cit. S. 343).

⁶⁸Воспроизведено в статье: *Bataille G.* Les écarts de la nature.

⁶⁹Ср. с наблюдением Клода Гандельмана, связавшего автопортрет Микеланджело на фреске «Страшного суда» с теорией скульптора, согласно которой ваение есть процесс снятия с камня «кожи» во имя обнаружения скрытой в нем идеи: *Gandelman C.* Reading Pictures, Viewing Texts. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1991. P. 116.

⁷⁰*Edgerton jr S. Y.* Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance. Ithaca–L.: Cornell University Press, 1985. P. 206 [The victim's skin represented his evil humors and sin. By removing it, he is purgated and redeemed; his skinless body symbolizes truth revealed].

⁷¹*Wind E.* Pagan Mysteries in the Renaissance. L.: Faber, 1958. P. 146 [The comic mask of the fluting Silenus <...> represented the same mystery as Marsyas flayed].

⁷²*Steinberg L.* The Line of Fate in Michelangelo's Painting // *Critical Inquiry*. V. 6. № 3. Spring 1980. P. 411–454.

⁷³*Harcourt G.* Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture // *Representatins*. № 17. Winter 1987. P. 28–61.

⁷⁴*Deleuze G.* Différence et répétition. P.: PUF, 1968. P. 37 [L' une est une répétition «mue», l' autre une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. <...> Les deux répétitions ne sont pas indépendantes. L' une est le sujet singulier, le co eur et l' interiorite de l' autre, la profondeur de l' autre. L' autre est seulement l' enveloppe extérieure, l' effet abstrait. La répétition de dissymétrie se cache dans les ensembles ou les effets symétriques; une répétition de points remarquables sous celle des points ordinaires; et partout l' Autre dans la répétition du Même].

А. В. Востриков

ПОЭТИКА ОСКОРБЛЕНИЯ В РУССКОЙ ДУЭЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ¹

Честь, *point d'honneur*, является одной из основных категорий дворянской культуры. Отношения чести регулировались различными механизмами и ритуалами, среди которых дуэль занимала, несомненно, одно из центральных мест.

В настоящей работе мы хотим рассмотреть один элемент ритуальной структуры дуэли – оскорбление. Оскорбление является начальным элементом дела чести², оно обозначает тот момент, после которого конфликт двух дворян направлялся в дуэльное русло, с дальнейшим развитием по жесткому сценарию ритуала. Начальное положение оскорбления в деле чести обеспечивает повышенную знаковость и семантическую насыщенность оскорбления³. В дневниковых записях и воспоминаниях о делах чести описание или характеристика оскорбления или, по крайней мере, констатация самого факта наличия оскорбления были почти обязательными.

Обозначая начало ритуала, оскорбление должно было обладать однозначностью и четкостью, одинаково читаться всеми людьми чести, как участвующими в данном деле, так и посторонними⁴. Факт нанесения оскорбления должен был быть однозначно понят всеми, поэтому достаточно часты были случаи дублирования оскорбления (в том числе в разных формах) и ответного оскорбления (которое в данном случае было как бы подтверждением того, что действия соперника поняты как оскорбление, т.е. как отзыв в ответ на пароль).

Оскорбление обозначало начало дела чести, отделяя его от неритуального конфликта («неритуальный» в данном случае значит «внеположенный рассматриваемому дуэльному ритуалу»). Дело чести как целостный ритуал являлось особым этапом развития конфликта двух дворян, и в этом смысле оскорбление было знаком начала этого

этапа, изменения ситуации и «правил игры». Однако прямая семантическая связь между конфликтом и оскорблением была необязательна. Были виды конфликта, которые обязательно требовали дуэли. Например, если факт измены жены становился известен обманутому мужу, то он обязан был вызвать «коварного обольстителя» на дуэль, и отказ от вызова был бы чрезвычайно значим. Вспомним размышления Каренина о необходимости вызвать Вронского, князя Андрея Болконского – об Анатоле Курагине. При этом достаточно часто подыскивался повод, не имеющий отношения к настоящей причине, и оскорбление не содержало даже намека: «Князь Андрей считал неудобным писать к Курагину и вызвать его. Не подав нового повода к дуэли, князь Андрей считал вызов с своей стороны компрометирующим графиню Ростову, и потому он искал личной встречи с Курагиным, в которой намерен был найти новый повод к дуэли»¹. Оскорбление в такой ситуации могло вообще быть опущено.

Однако большая часть конфликтов, будь то несходство политических взглядов, служебное неудовольствие или случайная ссора на улице, допускала несколько равновозможных вариантов развития. Необходимость дуэли определялась не сутью конфликта, а количественным уровнем резкости его выражения. Когда один из участников считал, что обида, нанесенная ему, вышла за пределы допустимого между благородными людьми, он обращался к дуэли, и первым шагом на этом пути было оскорбление.

Оскорбление как составная часть дела чести синтагматически взаимодействовало с другими элементами ритуала, определяло тип дуэли (смертельная, до ранения, до первой крови и т.д.) и некоторые связанные с этим условия (например, расстояние между барьерами). Стандартные формулы ответной реакции были примерно следующими: «После такого оскорбления я должен требовать смертельного боя на шести шагах...» – или: «Смертельной обиды не было, поэтому предлагается драться на 12 шагах до первого ранения...»

В силу этого оскорбление могло обозначать не только сам факт начала дела чести, но и то, какой поединок, по предположению оскорбителя, должен последовать за оскорблением. Вместе с тем выбор одного из многочисленных вариантов оскорбления определялся в значительной степени типом поведения оскорбителя и его личными особенностями. В некоторых случаях различия между возможными вариантами носили сугубо эстетический характер. Бешеная вспышка Турбина-старшего; умение «славно отделать соперника, не понав при этом в историю» блестящего гвардейца Печорина; дендистская утонченная, оскорбительная вежливость Павла Петровича Кирсанова суть разностилевые эквиваленты единого инварианта.

Рассмотрим основные виды оскорблений. Традиционно принято различать словесное оскорбление и оскорбление действием.

Словесное оскорбление считалось менее жестоким и не обязательно требовало суровых условий дуэли.

Смысл оскорбления заключался в ритуальном отрицании чести соперника. Наиболее распространенным, действенным и не имеющим дополнительных смысловых оттенков (т.е. в этом отношении нейтральным) было «подлец»⁶. Аналогичны и менее распространенные формулы – «хам», «негодяй», и семантически идентичные, но менее эмоциональные формулировки типа «бесчестный человек», «бесчестные поступки», «недостойно дворянина» и т.п.

Очень распространены были оскорбления типа «лжец» (с производными: «вы солгали» и т.п.), «трус», «дурак» (и синонимы: «глупец», «кретин» и т.п.). Такие формулы внешне связаны с неритуальным (до-ритуальным) конфликтом, и оскорбительно в данном случае категорическое утверждение наличия у соперника неблагородных, недостойных дворянина качеств. В этот же ряд можно поставить высказывания, характеризующие поведение и манеры соперника: «вы не умеете себя вести», «ведете себя как мальчишка» и т.п. Тут, опять-таки, смысл в том, что настоящий дворянин должен вести себя соответствующим образом, иначе он утрачивает право называться благородным человеком.

Перечисленные выше формулы можно назвать прямыми оскорблениями. Косвенными словесными оскорблениями можно считать те случаи, когда соперник не называется (так или иначе) бесчестным, но в отношении его употребляются речевые формулы общения с неблагородными людьми. Определенным индикатором может служить ритуальное «ты» (чаще всего оно дополняется прямым оскорблением). Так, например, в романе Н. Бестужева «Русский в Париже 1814 года» русский гвардеец Глинский слышит из уст некоего француза оскорбительные высказывания о русской гвардии: «Глинский был во фраке и думал, что усатый человек не узнал его, он встал и, подошел к нему, сказал:

– Милостивый государь, я не знаю ваших причин, по которым вы говорите так дурно о русской гвардии, и не хочу знать их; но я должен объявить, что я русский и, следовательно, продолжение вашего разговора в этом тоне будет не у места».

Глинский хочет мирно прекратить конфликт, но француз продолжает насмехаться над ним, и дуэль становится неизбежной: «Усач продолжал насвистывать, глядя насмешливо в глаза Глинскому.

– В таком случае ты подлец и негодяй, – сказал Глинский»⁷.

В этот же ряд можно поставить насмешку над какими-то личными качествами соперника. Например, когда Пушкин в Кишиневе назвал

чиновника Ланова «винососом»⁸, то оскорбительна была именно насмешка над дворянином, а не намек на неумеренное употребление горячительного (чем можно было даже гордиться).

В принципе, косвенным оскорблением была любая прямая некомплементарная характеристика соперника по формуле: «Вы, сударь, – то-то и то-то», так как дворянину судья лишь Бог и государь.

Прямые оскорбления действительны не только тогда, когда они непосредственно адресованы противнику. Формулы прямого словесного оскорбления («подлец», «хам» и т.п.) не бывают безадресными. Если слово «подлец» появляется в диалоге, то собеседник однозначно воспринимает его на свой счет, даже если контекст был самым обобщенным (например: «Бывают подлещи, которые...»). Формула прямого оскорбления должна неизбежно привести к возникновению дела чести⁹. Если адресат непонятен, то каждый присутствующий дворянин обязан потребовать от оскорбителя объяснений. Произнося ритуальную формулу и тем самым прокламируя существование «подлещов» среди дворян, – человек оскорбляет все общество чести.

Оскорбление действием было более жестоким по сравнению со словесным оскорблением и предполагало более суровые условия боя (хотя и не обязательно смертельные; но оскорбленный имел право требовать смертельного поединка). Примирение без боя после такого оскорбления считалось недопустимым.

Оскорбления действием также все сводятся к обращению с соперником как с неблагородным человеком, которого позволительно прибить кулаком или палкой. Вместе с тем это ритуальное действие, и его значение как оскорбления возрастает пропорционально уменьшению физической выраженности. Пощечина – удар перчаткой – брошенная перчатка – вот ряд убывания физического действия и возрастания ритуального значения оскорбления¹⁰.

Ритуальный статус оскорбления тому или иному действию в значительной степени придавал контекст. В ситуации «благородной» удар кулаком воспринимался как пощечина: «Шатов и ударил-то по особенному, вовсе не так, как обыкновенно принято давать пощечины (если только можно так выразиться), не ладонью, а всем кулаком, а кулак у него был большой, веский, костлявый <...>. Если б удар пришелся по носу, то раздробил бы нос. Но пришелся он по щеке, задев левый край губы и верхних зубов, из которых тотчас же потекла кровь»¹¹. В то же время пощечина, включенная в поведенческую парадигму кабацкой драки или народного кулачного боя (в определенных случаях допустимых даже среди дворян), воспринималась как слабый удар, а не как оскорбление.

«Обращение к лицу» соперника (по выражению «Американца» Толстого¹²) было тем более унижительно, чем меньше в нем остава-

лось от неритуального удара – например, щелчок по носу или выхода Ставрогина, прошедшего за нос почтенного старика.

Аналогичны по ритуальному значению и такие виды оскорбления действием, как удар палкой, тростью, стеклом, чубуком и т.д., действия, направленные на одежду (схватить за воротник, сорвать головной убор и т.д.), бросание в противника различных предметов (преимущественно подсвечников и посуды).

Происходит своеобразная реализация переносного значения как прямого: лицо становится воплощением *личной чести*; мундир (и аксессуары) – «*чести мундира*».

Парадигма оскорбительных жестов была открытой, были люди, которые находили особый шик в том, чтобы нанести оскорбление подчеркнуто грубо, жестоко или просто необычно: плюнуть или выплеснуть в лицо, например, вино из бокала или, на походе, тарелку супа¹³; надеть на голову выеденную половинку арбуза¹⁴ и т.п. В некоторых случаях именно это воспринималось как признак бретерского поведения, однако большинство бретеров, наоборот, старалось подчеркнуть формальность оскорбления как преамбулы поединка и обходилось короткой пощечиной.

Промежуточным вариантом является угроза оскорбления действием. Функционально она равна оскорблению словом, то есть не приводит к тем последствиям, что реализованное оскорбление действием, не ужесточает условий дуэли. Такая угроза может быть не вербализована, достаточно, например, многозначительно поигрывать палкой, угрожающе поднять трость, даже просто схватиться за лежащий рядом стек.

В качестве особого вида можно выделить случаи, когда то или иное неритуальное действие соперника (в которое тот не вкладывал оскорбительного значения), осмыслялось как оскорбление. В этом случае необходимо было ритуальное объявление поступка оскорблением; чаще всего такое объявление сопровождалось ответным оскорблением или угрозой (например: «М.г., ваши слова оскорбительны для дворянина и офицера. Извольте объясниться, или я назову вас бесчестным человеком»). Одним из вариантов такого ответного оскорбления являлось требование унижительных извинений (например, на коленях) за объявленный оскорбительным поступок¹⁵.

Итак, смысл оскорбления заключается в приравнивании противника к неблагородному, не обладающему честью человеку.

Но вместе с тем оскорбление является первым этапом дуэльного ритуала. Дуэль же возможна только между благородными людьми, равно обладающими честью. Таким образом, оскорбление становится актом *признания благородства*, правоспособности в деле чести. Уместно привести слова Пелэма, героя знаменитого романа Э.-Дж. Булвер-Литтона, которыми он объяснил друзьям пощечину и последующую

дуэль с неким лавочником: «<...> Ударив того лавочника, я тем самым поставил себя на одну доску с ним; я сделал это, чтобы оскорбить его, но я был вправе так поступить еще и ради того, чтобы предоставить ему единственное возмещение, которое было в моей власти»¹⁶.

Поэтому в ситуации дела чести общение между соперниками должно было быть подчеркнуто этикетным. Приятели, бывшие раньше на «ты», переходят на «вы» (это служит сигналом того, что шутки кончились), и уже в рамках этого официального общения может появиться оскорбительное «ты». Чем сильнее контраст, тем более действенно оскорбление. Выше мы привели эпизод из романа Н. Бестужева «Русский в Париже 1814 года». В некоторых случаях подчеркнутый контраст выполнял и эстетические функции (как троп). В 1780 г. поручик лейб-гусарского эскадрона Куколь-Яснопольский послал следующий картель генерал-майору С.Г. Зоричу, своему прямому начальнику, бывшему екатерининскому фавориту:

«Милостивый государь, Семен Гаврилович. Ваше Превосходительство хотя и бесчестнейшим образом обидеть меня изволили, но сколько я слышу от многих сторонних, что вы, оказывая ко мне свое великодушие, обещаетесь сделать мне удовольствие, о котором я до сих пор и понятия не имел, но из любопытства спрашивал у многих, что оно значило, и так мне его истолковали: что надобно, дескать, тебе с Его Пр-вом стреляться или рубиться, а без того де не можешь быть честным человеком, да и ты де ему, гунствату, т.е. Вашему Пр-ву, подашь повод и других обижать. Итак, я заблагорассудил воспользоваться Превосходительства Вашего сим изъявленным вашим великодушием, да и как говорят, что без этого и бесчестного человека имя носить не могу, то потому и оставляю марать бумагу понапрасну, а говорю тебе, гунствату и бесчестнейшему в свете человеку: если в тебе, скоте, есть хоть малейшая искра благородства, то ты должен явиться с пистолетами для обещания своего сегодня пополудни в 4 часа за Невским на плац, где я тебе, гунствату, хочу моим пистолетом истолковать то, что Куколь не твой Адам и не Шкловский управитель <...>, чтобы ты, дурак и креатура, знал, что я не у тебя служу <...>. За всем тем нахожу за нужное тебе напомнить, что если ты сего моего требования не исполнишь, то первое мое старание будет искать случая прибить тебя так, как каналью и труса, где бы только я тебя не увидел. Ожидающий или сам на плацу за честь свою остаться, или тебя, гунствата, оставить.

Куколь-Яснопольский»¹⁷.

Контраст в определенных случаях подчеркивался преувеличенной вежливостью. Избыточная комплиментарность становится оскорбительной сама по себе.

Ритуальное оскорбление обладает еще одним чрезвычайно важным свойством: оно обоюдонаправленно. Оскорбление не только обязывает оскорбленного требовать благородного удовлетворения, но и оскорбителя – это удовлетворение предоставить. Затрагивая честь оскорбленного, – оно в равной степени затрагивает и честь оскорбителя. Более того, в некоторых случаях честь оскорбителя страдает даже сильнее. Любопытна запись в дневнике А.Н.Вульфа: «<...> один офицер (Боярский) застрелил тоже своего полка казначея Кагадеева, за то, что тот, наделав ему грубостей, дал щелчок в нос. Мне кажется проступок Боярского весьма простительным и гораздо рассудительнее дуэли; с человеком, который унизил себя до того, что позволил себе делать обиды равному себе, с которыми сопряжено так называемое бесчестие, нельзя иметь поединка, и обиженный вправе убить его, как собаку»¹⁸.

Здесь необходимо провести четкую границу между двумя видами ритуального унижения: оскорблением и бесчестием. Различие это представляется нам исключительно функциональным: оскорбление – это ритуальное унижение, открывающее дело чести, с окончанием которого оно и исчерпывается, прекращается, «смывается»¹⁹. Если поединка нет – то это бесчестие²⁰.

Оскорбление и бесчестие могли быть выражены одними и теми же словами или жестами, а различались включенностью в разные тексты. Однако были и некоторые формальные различия: оскорбление могло быть опущено, могло быть обозначено косвенно, угрозой или намеком; в оскорблении первоочередное значение имеет сам факт того, что оскорбление состоялось. Бесчестие же обязательно должно быть полно формально выражено словом или действием.

Можно выделить два основных типа бесчестия.

Первое – это нанесение оскорбления особо унижительным образом, не сопровождаемое контрастными этикетным подтверждением достоинства соперника. Например, позвать слуг и приказать высечь соперника; или, как поступил «Американец» Толстой с неким мещанином, – поймать, связать и вырвать зуб²¹.

Второй тип – нанесение оскорбления, сопровождаемое отказом дать удовлетворение (как, например, в «Маскараде» Лермонтова).

Если ритуальное оскорбление начинало ритуал чести и исчерпывалось поединком, то бесчестие в качестве разрешения ситуации предусматривало убийство, самоубийство или сумасшествие – в любом случае бесчестие необратимо, и обесчещенный не может далее оставаться в обществе чести.

Все вышеизложенное заставляет нас критически отнестись к традиционному пониманию дуэли (перешедшему в современные работы) как «ритуального боя», «имеющего целью восстановление чести, снятие с обиженного позорного пятна, нанесенного оскорблением»²².

В настоящей работе мы постарались продемонстрировать ритуальную специфику оскорбления и его связь с другими элементами ритуала. Понимание дуэли как боя вырывает один элемент из общей структуры. Необходимо говорить о целом ритуале чести, начинающемся с оскорбления и заканчивающемся боем.

Унижение, наносимое оскорблением, носит условный характер и полностью снимается боем. Бесчестие же может быть исчерпано только смертью (физической, или же необратимым исключением из общества чести). Оскорбление становится бесчестием только в том случае, если за ним не последовал поединок.

Таким образом, дело чести, дуэль никоим образом нельзя сужать только до боя, а оскорбление нельзя считать его причиной. *Дело чести – это ритуал разрешения и прекращения конфликта двух благородных людей в том случае, если этот конфликт может причинить ущерб их чести; этот ритуал состоит из оскорбления, вызова, поединка, проводимого согласно правилам, и подтверждения чести соперника (их примирения или объявления секундантов, что благородное удовлетворение дано), после чего конфликт между ними должен быть прекращен.*

Оскорбление же как ритуальный акт имеет двойное значение: ритуального унижения и обозначения начала ритуала, имеющего целью поддержание чести.

Примечания

¹«Дуэльной традицией» в настоящей работе мы называем комплекс представлений о чести и дуэли как механизме регулирования отношений чести, о «законах чести» и способах их применения, сложившийся в России конца XVIII – первой половины XIX вв. Эти представления, практически не получившие в России метаописания (например, в виде дуэльных кодексов), фиксировались в описаниях реальных поединков, в искусственно смоделированных ситуациях (например, в художественных текстах) и т.п. Поскольку речь идет о самых общих закономерностях, мы посчитали возможным привлечение самого разнородного иллюстративного материала, не затрагивая проблем его достоверности и специфики.

²В настоящей работе словосочетание «дело чести» используется терминологически, как синоним слова «дуэль» (уточнение значений см. ниже). В условиях русско-французского двуязычия подобные словосочетания («человек чести», «отношения чести» и т.п.) воспринимались как аналогичные французским *point d'honneur, homme d'honneur* etc., и слово *честь* в них однозначно обозначало дворянскую, «дуэльную» честь.

³Об особом значении элементов, отмечающих начало текста, см.: *Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Статьи по типологии культуры / Материалы к курсу теории литературы. – Тарту, 1970. – Вып. 1. – С. 52–57.*

⁴Собственно говоря, посторонних в деле чести не было, так как контролирующая фигура присутствующего, общества чести, формирующего общественное мнение, не менее функциональна, чем фигуры самих дуэлянтов и секундантов. Даже если обстоятельства дела чести вынуждали скрыть поединок от всех, даже при дуэли без секундантов традиционная структура ритуала объективировала поведение соперников.

⁵*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Серия I. Произведения. – М.; Л., 1932. – Т. 2. – С. 33.

⁶В XVIII–XIX вв. сословное значение слова «подлый» не было еще устаревшим. Например, у В. И. Даля: «Подлый, низкий, исподний, последнего качества, плохого разбора; // о члвк, сослови: из черни, темного, низкого рода-племени, из рабов, холопов, крепостного сословия; // о нравств. качествах: низкий, бесчестный, грязный, презренный» (*Даль В. И.* Словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е. – СПб.; М., 1882. – Т. 3. – С. 188).

⁷*Бестужев Н. А.* Избранная проза. – М., 1983. – С. 284–285.

⁸См. выдержки из дневника В. П. Горчакова: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. – М., 1974. – Т. I. – С. 247.

⁹В этом отношении традиционные формулы оскорбления аналогичны русскому «мату». Слова «подлец», «хам», «негодяй» практически лишились внеритуального значения, оскорбление заключается в самом факте их произнесения, а не в «адекватности» применения к тому или иному лицу или ситуации.

¹⁰Показательно, что уже в «Русской Правде» различаются нанесение телесных повреждений и «обида», к какой относятся, например, удар «потылицею» (т.е. обухом, тыльной стороной оружия) или мечом, не вынутым из ножен. В данном случае «обидна» именно демонстрация того, что противник недостойн «честного» удара мечом.

В некоторых случаях этимология того или иного знака оскорбления утрачивалась, и он становился чисто конвенциональным. Так, например, Н. Макаров рассказывает об отношении богатых помещиков к их бедным соседям в Костромской губернии конца XVIII – начала XIX в.: «А подвернись в злой час, так еще и вздуют его арапником или, пожалуй, выпорют плетью на подъезде, не подостлав даже ни ковра, ни полушубка. Такая церемония подстилки обыкновенно соблюдалась свято, когда дело шло о том, чтобы выпороть равного себе, но заслужившего страшный гнев своего собрата многодушного дворянина, и вызвавшего такую татарскую вендетту, общеупотребительную в то время между провинциальными дворянами, и имевшую то же значение, что и дуэль в последующую эпоху» (*Макаров Н.* Мои семидесятилетние воспоминания и с тем вместе моя полная предсмертная исповедь. – СПб., 1881. – Т. I. – С. 8).

¹¹*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Художественные произведения. – Л., 1974. – Т. 10. – С. 164.

¹²См.: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – СПб., 1883. – Т. 8. – С. 59.

¹³«Случалось также, что на веселой сходке русский офицер ссорился с финским (во время перемирий в ходе шведской кампании 1808–1809 гг. – А. В.), и ссора кончалась поединком. Раз П. за столом сказал, что с шведской стороны является много переметчиков. «Это какие-нибудь цыганы», – отвечал шведский офицер. Завязался спор, и один из противников плеснул другому супом в лицо.

После обеда решено было стреляться. Однако ж начальство успело предупредить поединок, отправив П. в турецкую армию» (*Грот Я. К.* Труды. – СПб., 1898. – Т. I. – С. 364).

¹⁴«Много проказ сходило с рук Шумскому. Погубил его вот какой случай: пьяный он пришел в театр, в кресла; принес с собою взрезанный арбуз, рукою вырывал мякоть и ел. Перед ним сидел плешивый купец. Опорожнивши арбуз от мякоти, Шумский нахлобучил его на голову купца и на весь театр сказал: «Старичок! Вот тебе паричок!» (*Боричевский.* Аракчеев и Шумский // *Русская Старина.* – 1878. – Т. XXI. С. 184). Михаил Шумский – внебрачный сын А. А. Аракчеева. В данном случае не так уж существенно, что оскорбленный – купец; Шумский вполне мог проделать такое же и в отношении дворянина.

¹⁵Ср. следующую ситуацию: «П. В. Шереметев, напр., не выносил * * * <...>. Раз после таких придинок со стороны Шереметева он же вызвал * * * на дуэль <...>. Бобосдову удалось уговорить Шереметева <прекратить дело. – А. В.>. «Ну так пусть же он просит у меня извинения в присутствии офицеров,» – объявил Шереметев. * * * решился извиниться, и все офицеры собрались в дежурной комнате. «Если вы, П. В., считаете себя оскорбленным мною, то я прощу извинения, хотя виновным себя не считаю,» – сказал * * *. Шереметев слушал, развалившись на диване. «На, целуй мою руку,» – произнес он, важно протягивая ее для поцелуя. * * * ничего не ответил и оставил это без последствий.

«Ну разве не . . . ? – говаривал Шереметев Бобосдову, – плюй ему в рожу, – он только оботрется!» (*Сборник биографий кавалергардов. 1801–1825.* – СПб., 1906. – С. 324).

¹⁶*Бульвер-Литтон Э.* Пелэм, или Приключения джентльмена. – М., 1958. – С. 87.

¹⁷*Сборник биографий кавалергардов. 1762–1801.* – СПб., 1904. – С. 126–127.

¹⁸*Вульф А. Н.* Дневники. – М., 1929. – С. 245–246.

¹⁹Мы специально поставили здесь наиболее обобщающий из используемых нами синонимов слову дуэль. Когда мы говорим об «окончании дела чести», это вовсе не значит, что состоялся поединок, на котором кто-либо был убит. Для окончания дела чести может быть достаточно, если соперники после оскорбления обменяются вызовами, продемонстрируют готовность выйти на поединок, а затем, например, объяснятся, принесут и примут извинения и тем прекратят дело – разумеется, с согласия секундантов или посредников, в благородной форме.

²⁰Мы здесь не рассматриваем случаи, когда унижение выходило за рамки личных взаимоотношений двух дворян, а также когда обиженный действовал не по законам чести, а по законам государства (например, подавал на обидчика в суд), хотя последняя ситуация неоднозначна и часто совмещалась с бесчестьем в глазах общества.

²¹*См.: Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. – М., 1956. – Т. 8. – С. 243.

²²*Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Изд. 2-е. – Л., 1983. – С. 92.

Оговоримся, что указанная работа имела основной целью реконструкцию отношения к дуэли в «онегинскую пору», а не всестороннее описание и исследование феномена и его социальных функций, что и определило традиционность процитированного определения.

А. Л. Осоват

ТЮТЧЕВ И ЗАГРАНИЧНАЯ СЛУЖБА III ОТДЕЛЕНИЯ

(Материалы к теме)

Та полоса в биографии Тютчева, которой мы здесь коснемся, во многих отношениях является переломной, на что указывают уже ее границы: вторичная женитьба и отставка (1839) – переезд в Россию и возвращение на службу (1844–1845). Между тем именно этот период документирован не только скудно, но и ненадежно; в особенности официальные источники умалчивают, лукавят и «врут, как люди» (Тынянов). Относительно же интересующего нас сюжета сразу уточним: мы располагаем достоверными, хотя и весьма отрывочными сведениями лишь о кульминационных эпизодах: это – конфиденциальные беседы Тютчева с шефом III Отделения А. Х. Бенкендорфом, состоявшиеся в конце лета – начале осени 1843 г.¹, и несомненно связанная с ними попытка поставить на службу русским интересам перо и влияние видного немецкого ученого и публициста Я.-Ф. Фальмерайера (октябрь – ноябрь 1843 г.)². Нам приходится, таким образом, восстанавливать недостающие звенья этой цепи на основе косвенных (но преимущественно взаимодополняемых и взаимопроверяемых) данных, вполне сознавая гипотетический характер предлагаемой реконструкции.

1

Вначале – краткая историческая сводка.

Согласно отчету о деятельности III Отделения за 50 лет, собственное «окно в Европу» это ведомство прорубило в 1832 г., введя институт зарубежных командировок сотрудников, имевший целью – наряду со сбором оперативной информации – «приискание надежных агентов и организацию правильного наблюдения в важнейших пунктах»³. Потребность в подобных мерах диктовалась в корне изменившейся внеш-

неполитической ситуацией: если в декларированной цели и итогах русско-турецкой войны 1828–29 гг. Европа усматривала залюги возникновения нового оплота христианства (а первое «Философическое письмо» Чаадаева явилось, по нашему мнению, полемической реакцией на возрождение мессиянского комплекса на русской почве⁴), то разгром польского восстания в 1831 г. и последовавшие за ним репрессии против целой нации и всей униатской церкви Западного края были восприняты европейским общественным мнением как доказательства устрашающей децивилизованности режима Николая I⁵.

Сколько можно судить, из всех заграничных резидентур III Отделения самая ранняя была основана в Пруссии, состоявшей тогда в политическом союзе с Россией. Как отмечал еще в прошлом веке французский историк Э. Симон, в 1830-х гг. Фридрих-Вильгельм III, отклоняя попытки своего зятя Николая I вмешаться в военные дела Пруссии, в остальном был уступчив давлению петербургского двора: «... меры полицейского характера играли в то время большую роль во взаимных отношениях Пруссии и России. Русское правительство держало там массу агентов, которые должны были сообщать ему самые точные сведения о людях и событиях»⁶. Родственно-дружеские отношения двух монархов не могли, однако, воспрепятствовать тому, что в Пруссию, как и в другие германские государства, «с середины и конца 30-х годов перемещается, – по формулировке советского историка, – центр антирусской пропаганды»⁷. Базировавшуюся в Пруссии резидентуру долгое время возглавлял барон К. Ф. Швейцер, в функции которого, по словам А. Х. Бенкендорфа, входило составление газетных опровержений на «грубые нелепости, печатаемые за границей о России и ее монархе», и вообще противодействие «революционному духу, овладевшему журналистикой»⁸. Реализуя эту общую установку (и, разумеется, устные инструкции) шефа III Отделения, Швейцер в 1833 г. купил услуги французского журналиста Ш. Дюрана, редактора франкфуртской газеты «Journal de Francfort». В прямой связи с постановлениями мюнхенщрецкой конференции (осень 1833 г.), где по инициативе К. Меттерниха вычерчивались планы нового «Священного союза» абсолютных монархий, Дюран вскоре стал получать субсидии от России, Австрии и Пруссии на проведение согласованной линии⁹; конкретная договоренность на этот счет была, по-видимому, достигнута в сентябре 1835 г., во время «съезда» трех императоров (и их главных советников) в Теплице.

По воспоминаниям Бенкендорфа, именно тогда он и открыл глаза Меттерниху на перспективу широкого сотрудничества в деле обуздания либеральной прессы¹⁰. Как уже отмечалось (М. К. Лемке, П. Сквайером), распределение ролей выглядит здесь явно неправдоподобным, однако сам факт беседы сомнений не вызывает. Для выработки со-

вместной программы действий к австрийскому канцлеру был откомандирован все тот же Швейцер, который по возвращении доставил Бенкендорфу личное послание Меттерниха. В нем, в частности, говорилось: «Правительства совершили грубую ошибку, не занимаясь периодической печатью, этим оружием, способным сотворить любое зло, оружием, которым с таким успехом и ловкостью пользуются те, кто стремится к беспорядкам. Болезнь, которую не лечили, постоянно обострялась, и если несколько слабых федеральных законов не сумели бы положить конец разгулу прессы в Германии, будьте уверены, что ныне пожар охватил бы весь центр Европы. Сегодня настал момент отвоевать ту территорию, которую охранительной партии никогда бы не следовало терять»¹¹. Получив поддержку Меттерниха, Бенкендорф, однако, не смог склонить на свою сторону вице-канцлера К. В. Нессельроде¹², ведавшего министерством иностранных дел России и обязанного считаться с возможной реакцией на нарушение дипломатических приличий; таким образом, вся разработка программы партизанской войны во владениях европейской печати составила исключительную компетенцию III Отделения.

Примерно в середине 1835 г. Бенкендорф и его начальник штаба Л. В. Дуббельт рассматривали просьбу о субсидировании «нового журнала, основываемого во Франции в русских интересах» и вместе «в интересах христианской философии, освобожденной от всего специально католического»; проспект предлагаемого издания, поступивший от корреспондента министерства народного просвещения в Париже князя Э. П. Мещерского (и переданный С. С. Уваровым на благоусмотрение III Отделения), был сочинен в слишком общих, даже мудреных выражениях – и потому не снискал одобрения¹³, однако идея создания прорусского органа в Париже не могла пройти мимо внимания руководителей III Отделения. Дело это представляло значительную трудность ввиду того, что взаимоотношения России с Июльской монархией (легитимность которой Николай I никогда не признавал) характеризовались напряженной подозрительностью, легко переходившей в открытую враждебность¹⁴, а защиту русских интересов на страницах французской печати, по авторитетному суждению Я. Н. Толстого, мог позволить себе лишь тот, кто обладал «известным запасом мужества и ни в грош не ставил собственную популярность»¹⁵. Очередной случай убедиться в единодушном подходе парижских журналистов к событиям в России представился после того, как перепечатка в «Journal des Débats» речи Николая I (произнесенной в Варшаве 22 октября 1835 г.) с угрозой навсегда и дотла «разгромить» польскую столицу, если там возникнет «хоть малейшее волнение», вызвала целый поток публичных нападок. На этом фоне симптоматичным выплывит

замена Мещерского Яковом Толстым, произведенная непосредственно III Отделением; формальное назначение нового «корреспондента министерства народного просвещения в Париже», готовившееся загодя, последовало в феврале 1837 г., но еще почти полгода Толстой пребывал в России, сочиняя (и согласовывая с Бенкендорфом) проект подкупа конкретных изданий, а также учреждения в Париже (на деньги русского правительства) полностью контролируемого им органа печати под номинальной редакцией того лица, который «за вознаграждение в 10 или 12 тысяч франков» примет на себя «упреки», какие «посыплются на него за постоянное восхваление России»¹⁶. Покинув Россию в июне 1837 г., Толстой появился в Париже лишь в октябре. Причины такой медлительности могут заинтересовать нас в связи с тем, что в конце мая–июне 1837 г. французскую столицу с аналогичной целью посетил его давний знакомец Н. И. Греч, миссия которого получила, однако, скандальную огласку в парижской прессе (и отразилась, в частности, в переписке Г. Гейне)¹⁷. Через несколько месяцев, в конце августа 1837 г., Греч прибыл в Мюнхен, где в доме посланника в Баварии Д. П. Северина познакомился с «русским поэтом, бывшим секретарем посольства (ныне переведенным в Турин) Ф. И. Тютчевым»; последний же, упоминая об этой встрече в письме родителям от 29 августа/10 сентября, аттестовал Греча как «превосходного человека, горячего патриота и большого говоруна»¹⁸. Комплиментарный отзыв окрашен налетом иронии, за которым просматривается осведомленность о специфической деятельности нового знакомого.

2

В самом начале лета 1837 г., едва ли не бежав из Мюнхена из-за потрясений в домашней жизни и карьерных неурядиц, Тютчев с семьей вернулся в Россию. Здесь он на удивление быстро выхлопотал себе место старшего советника миссии в Турине, и нам уже случалось высказывать предположение, что такому удачному обороту дел он в значительной мере был обязан покровительству Амалии Крюденер¹⁹. Близкая знакомая Тютчева по Мюнхену 20–30-х гг. (семейное предание связывало с ее именем наиболее сильное увлечение молодого поэта), жена старшего советника русского посольства в Баварии А. С. Крюденера, эта саксонская красавица была внебрачной дочерью княгини Турн-и-Таксис, т.е. приходилась кузиной императрице Александре Федоровне (родство это наглядно проявилось во внешнем сходстве). Впервые Амалия появилась при русском дворе летом 1883 г.: тогда она блеснула в свете, была обласкана императрицей и при том держалась с любезной простотой. «Она очень красивая и милая бабенка,

без всяких претензий и совершенно немецкой работы, – писал Вяземский А. Я. Булгакову 30 августа 1883 г., – поет немецкие романсы с немецко-тирольским полосканием горла, так, что того и ждешь, обойдет слушающих с тарелкою и книксами»²⁰. В мае 1836 г. чета Крюденер вновь прибыла в Россию, но Амалия (которой Тютчев передал автографы своих стихотворений, позднее доставленные И. С. Гагаринным издателям «Современника») на этот раз предстала в совершенно ином облике. Довольно быстро она завоевала особый фавор императора, а затем прочно привязала к себе шефа жандармов²¹, причем, по словам великой княжны Ольги Николаевны, III Отделение «очень страдало» от влияния этой женщины на Бенкендорфа: «Она пользовалась им холодно, расчетливо распоряжалась его особой, его деньгами, его связями <...> Под добродушной внешностью, прелестной, часто забавной натурой скрывалась хитрость самого высокого порядка»²².

О том, кто протезировал ему у Нессельроде, Тютчев косвенно намекнул в цитированном выше письме родителям: обсуждая проблемы будущей жизни в Турине, он упомянул о необходимости «получить от министерства <иностранных дел>, с помощью Амалии Крюденер, средства на устройство помещения»²³. При этом отнюдь не исключено, что ее же стараниями летом 1837 г. Тютчев попал в поле зрения Бенкендорфа (несмотря на его тяжелую болезнь) и был определен в резерв службы по «особым поручениям».

Драматические события, пережитые Тютчевым в туринский период его биографии, известны: его первая жена, попав (в начале лета 1838 г.) в кораблекрушение, заболела «чем-то похожим на нервную горячку» и 28 августа / 9 сентября 1838 г. скончалась. Вскоре после похорон Тютчев отправился на север Италии, где в то время путешествовал великий князь Александр Николаевич в сопровождении Жуковского; искреннее участие, проявленное к нему последними, лишь слегка оттенялось недоумением, проскользнувшим в одной из частных записей Жуковского: «Он горюет о жене, которая умерла мученической смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене»²⁴. После того как на рубеже 1838–1839 гг. Тютчев, уже исполнявший обязанности поверенного в делах при Сардинском дворе, соединился в Турине со своей мюнхенской возлюбленной Э. Дёрнберг, он с большой долей уверенности рассчитывал на то, что расположенный к нему Нессельроде разрешит – в связи с планировавшейся женитьбой – долговременный отпуск (об этом хлопотала Амалия Крюденер²⁵) и затем предоставит «хорошее место» в Европе²⁶. Вице-канцлер, однако, дав санкцию на вступление во второй брак, отказал ему в отпуске, предложив дожидаться прибытия в Турин новоназначенного посланника Н. А. Коккошкина; впрочем, еще до получения этого письма Нессельроде (из России оно было отправлено 15/27 апреля 1839 г.) Тютчев – по-видимому, в конце

апреля 1839 г.²⁷ – покидает Турин, не предупредив петербургское начальство. Мотивы и обстоятельства его самовольной отлучки приобрели в позднейших рассказах черты вполне анекдотические²⁸, но скорее всего, как предполагает Р. Лэйн, в подоплеке этой истории лежала сугубо личная коллизия²⁹.

Как бы то ни было, Тютчев допустил серьезное служебное прегрешение и вряд ли мог надеяться на безнаказанность. У нас нет оснований не доверять позднему сообщению жены вице-канцлера (графини М. Д. Нессельроде), сохранившемуся в записках А. О. Смирновой: «Это правда, что Нессельроде заставил его покинуть дипломатию»³⁰, и лишь попутно стоит отметить, что туринский инцидент ни одним краем не отразился в официальных документах. Внешне все было обставлено таким образом, что отставке с должности в Турине, последовавшей спустя более чем полгода – 8/16 ноября, предшествовало формальное о том прошении Тютчева (от 6/18 октября), причем в это время его (отныне числящегося в отпуску «до нового назначения») не обходят и награды: в конце августа 1839 г. он получает «знак отличия за беспорочную службу пятнадцатилетнего достоинства», а ровно через четыре месяца производится в коллежские советники³¹.

Вступив летом 1839 г. во второй брак (исполнив и православный, и католический обряды), Тютчев с сентября³² живет в Мюнхене – уже в качестве частного лица. Но хотя в письме родителям от 1/13 декабря намечена перспектива навсегда расстаться с дипломатической службой и вернуться в Россию³³, слова эти не имели иной цели, как утешить адресатов. Аполлоний Мальтиц, свояк Тютчева (по первому браку) и его коллега по обоим поприщам (поэт и дипломат), 26 сентября/8 октября 1839 г. писал из Мюнхена С. П. Шевыреву (в Дахау): «Что касается Тютчева, то он почти уверен, что пойдет по тому же снегу и будет пробираться по тем же льдам, что и мы. Его планы связаны с классикой, прежде всего с латинью; я видел, что он весьма основательно изучил своего Горация»³⁴. Начальная фраза допускает весьма широкое толкование, между тем как последующая актуализирует тему тютчевского «горацианства» (см.: ВТЧ. С. 268), которое среди прочего определяло и его жизненное амплуа: это – искушенный зритель, не только держащий ложу в театре европейской истории, но и свободно ориентирующийся за его кулисами.

3

В течение зимы-весны 1840 г. Тютчев предпринял некоторые усилия для того, чтобы возобновить свою дипломатическую карьеру, но, несмотря на поддержку посланника Северина, его апелляции к «сильным мира» (Нессельроде, А. Ф. Орлову, великой княгине Марии Ни-

колаевне)³⁵ успеха не снискали. В начале июня 1840 г. в Мюнхене – после трехлетнего перерыва – произошла встреча Тютчева и Амалии Крюденер, а месяц спустя он писал родителям из местечка Тегернзее (Баварские Альпы): «...наша дружба, к счастью, изменилась не более, чем ее внешность»³⁶. Примерно в те же дни Мальтиц сообщал художнику Г. Г. Гагарину: «Я жил в Тегернзее вместе с Тютчевыми и Крюденерами. Тютчев, как Вы знаете, полон отвращения и инстинкта жизни. Его жена красива, добра, но апатична. Я думаю, что эту зиму они еще проведут с нами. М-ме Крюденер все больше восхищает меня. Она красива, как ангел, и надежна, как честный человек»³⁷. Можно, наверное, не сомневаться в том, что тютчевская приятельница готова была ходатайствовать за него и перед вице-канцлером, и перед шефом жандармов, однако ближайшее время не принесло желаемых перемен в судьбе Тютчева. И более того, «за долговременным неприбытием из отпуска» с 30 июня 1841 г. Тютчев отчислен из штата министерства иностранных дел. По всей вероятности, даже Амалии Крюденер приходилось считаться с весьма неблагоприятными для отставного дипломата конъюнктурными обстоятельствами. Как раз в тот момент личное нерасположение вице-канцлера к Тютчеву (после туринского самоуправления) скорее могла еще усугубиться в случае заступничества шефа жандармов или его энергичной пассивности – между Нессельроде и Бенкендорфом резко обострилось соперничество за преобладающее влияние на русскую дипломатическую службу в германских государствах.

Летом 1839 г., накануне возвращения Тютчева в Мюнхен, в Киссингене (модном тогда немецком курорте) встретились два бывших арзамасца – А. И. Тургенев и Северин. Своему неутомимому собеседнику, одному из лучших знатоков политических, светских и культурных событий Европы и России, посланник в Баварии открыл изнанку дипломатических будней. 25 июня Тургенев корреспондировал брату, Н. И. Тургеневу, в Париж: «Северин рассказывает мне о своих мюнхенских подвигах и о ничтожестве Бенкендорфа, <П. К.> Мейендорфа (Берлинского <русского посланника в Пруссии. – А. О.>) и об их пошлых жандармо-дипломатических низостях. Я постепенно перескажу их тебе, но не хотел бы пачкать ими эти страницы. Вся переписка шпионов-дипломатов ведется под командой Бенкендорфа, правой рукой которого в Германии является Мейендорф (бывший штутгартский <т.е. бывший посланник при Вюртембергском дворе. – А. О.>). Он хотел бы распространить свое влияние и на Баварию, в особенности когда там <в августе 1838 г. – А. О.> находились император и императрица, но Северин стоял твердо и выслал из Баварии польского шпиона, которого Мейендорф прислал для наблюдения за поляками»³⁸.

Наличие агентуры III Отделения в Германии вызывало там соответствующую реакцию, и показательно, что даже Тургенев, в иную минуту склонный иронически заметить, что «русские шпионы за границей не так утомительны, как их покровители в России» (из письма брату из Киссингена от 22 июня 1839 г. – № 706. Л. 12 об.), – сталкивался с предубежденным к себе отношением. «Вот что пишет ко мне Вяземский из Киссингена, – сообщал он Жуковскому 15/27 июля 1838 г. из Франкфурта: «Знаешь ли, какую репутацию оставил ты между своими немцами? Что ты тайный политический агент нашего правительства и разведываешь мнения: и этот отзыв не из высшего круга, а именно из того, в котором ты бражничал <...> Ничто тебе: в другой раз не шарлатань с пасторами и учеными». Я не сержусь на них: это делает честь их ребяческому понятию о шпионах» (№ 4714 в. Л. 41 об.). Чуть позже Тургенев, однако, всерьез забеспокоился. Весной 1840 г., находясь в Москве, он несколько раз побуждал брата озаботиться публикацией в парижской прессе объективного материала о его собирательской и ученой деятельности: «Я бы желал, чтобы в Германию это перепло из франц<узского> журнала, ибо там еще более могут иметь – и уже имеют обо мне ложное понятие» (№ 706. Л. 131 об.: из письма от 21 мая)³⁹.

Атмосферу взаимной подозрительности в той сфере, которая сейчас нас непосредственно интересует, хорошо передает эпизод с анонимно выпшедшей (на немецкой языке) книгой «Европейская пентархия» (Лейпциг, 1839). Достаточно шумную в свое время известность это сочинение снискало не столько благодаря предложенной здесь геополитической схеме (согласно которой все пространство континента распределялось на зоны влияния пяти великих держав – Пруссии, Австрии, России, Англии и Франции), сколько трактовкой России как верховного протектора немецких государств (Пруссии отводилась аналогичная роль по отношению к «Северу», т.е. Скандинавии)⁴⁰. Привлекая внимание брата к «Европейской пентархии» (в письме из Петербурга от 23 октября 1839 г.), Тургенев писал: «...автора не знаю, но думаю, что наш лейпцигский вице-консул <...> Очень любопытно и занимательно. Совершенно в русском смысле, но подробности и факты интересны» (№ 706. Л. 69 об.). Со своей стороны, К. Меттерних, расценивший эту книгу как призыв к нарушению декларированной русским правительством политики невмешательства в германские дела и дознавшийся, что ее автором был К.–Э. Гольдман – немец по происхождению и русский чиновник (служивший в варшавской канцелярии И. Ф. Паскевича, затем в Дрездене и Берлине), осенью 1839 г. именно от Бенкендорфа потребовал объяснений, поскольку не сомневался в причастности III Отделения к появлению «Европейской пентархии»⁴¹. Бенкендорф отговаривался полным неведением, но убедить своего

корреспондента, кажется, не сумел: 13 апреля 1840 г. Нессельроде, который уже знал о том, что Гольдман являлся протеже русского посланника в Берлине, извещал последнего о «ворохе не слишком любезных писем», полученных Бенкендорфом от австрийского канцлера по поводу этой книги. В том же письме Нессельроде запрашивал Мейндорфа о резонансе, произведенном «Европейской пентархией» в Германии, причем – хорошо зная, с кем имеет дело, – едва ли не в насмешку настаивал на том, чтобы эта комиссия держалась в тайне от Бенкендорфа, дабы «не бросать тень на его отношения с Меттернихом»⁴². До сих пор нет полной ясности относительно того, была ли книга Гольдмана инспирирована в русских инстанциях (в частности, Мейндорфом) или честолюбивым автором двигало желание обратить на себя внимание высшей петербургской администрации⁴³; по каким бы ни было мнение Тютчева на этот счет (см. ниже), содержание «Европейской пентархии» вряд ли оставило его равнодушным. Тезис о том, что именно союз с Россией гарантирует благополучное существование и само будущее Германии, определял пафос первых опубликованных публицистических сочинений Тютчева – обих «Писем к доктору Кольбу», редактору выходившей в Аугсбурге (Бавария) газеты «Allgemeine Zeitung» (1844; одно из них известно под заглавием «Россия и Германия»), а его позднее свидетельство позволяет отнести зарождение этой мысли к 1820-м гг.: «В продолжении четверти века, проведенных мною в Германии, я постоянно повторял немцам, что Тридцатилетняя война кроется, так сказать, в основе их историческ<ого> положения и что голько русская опека временно сдерживает развитие этой при<сно>сущей силы»⁴⁴. Когда же в декабре 1840 г. мюнхенский профессор Ф. Тирш опубликовал в «Allgemeine Zeitung» статью в аналогичном духе, Тютчев немедленно послал ему записку, в которой благодарил за «первые разумные и правдивые слова о России, сказанные в европейской печати...»⁴⁵. Нарочито преувеличивая заслугу адресата, он косвенным образом отозвался здесь и о полемике, развернувшейся вокруг «Европейской пентархии».

Среди же голосов, оппонировавших анонимному трактату, кажется, лишь один привлек серьезное внимание Тютчева. С известным эллинистом и востоковедом Якобом Филиппом Фальмерайером (1790–1861) он был знаком лично: в 1831 г. тот отправился из Мюнхена в продолжительное путешествие по Востоку в качестве советчика и секретаря графа А. И. Остермана-Толстого – родственника Тютчева, который и привез его в Баварию в 1822 г. В 1830 г. вышла в свет написанная Фальмерайером «История полуострова Морья в средние века»: во второй части этого труда – «Морья, опустошенная внутренними войнами между франками и византийцами...» (1836) – обосновывалась теория славянского происхождения новозлинов, которая была принята в штыки в ученом и литературном мире. Что же касается его брошюры

«Немецкие публицисты и европейская пентархия» (Аугсбург, 1840; первоначально – в «Allgemeine Zeitung»), то в ней автор переводил дискуссию из плоскости реальной политики в область метафизических универсалий, рассматривая проблему германо-русских отношений в контексте непрекращающейся «борьбы святых Престолов Рима и Византии» и характеризуя «Европейскую пентархию» как новое свидетельство извечных притязаний «москвитов» и их главы (которого Фальмераайер именует «Vladimir» – поясняя, что это означает «Heir der Welt») на религиозное и имперское господство в мире⁴⁶.

Выделявшееся своим апокалиптическим пафосом, это сочинение Фальмераайера в целом примыкало к тем многочисленным предупреждениям о русской угрозе, которыми европейской печать откликнулась на Восточный кризис 1839–41 гг. В корреспонденции из Парижа (от 31 января 1841 г.), появившейся в «Allgemeine Zeitung», Г. Гейне, призывая не опасаться «религиозного рвення» мусульман, подчеркивал, что оно «явилось бы лучшим ошлотом против стремлений Московии, которая замышляет ни более, ни менее, как завоевать или хитростью добыть на берегах Босфора ключ ко всемирному господству»⁴⁷. И хотя Россия, обеспокоенная перспективой разрома Оттоманской Порты войском египетского паши, довольно быстро согласилась пожертвовать правом монопольной ее опеки (закрепленным Ункяр-Исклесийским договором 1833 г.) и делить в будущем ответственность с Англией и Австрией⁴⁸, – именно в это время тревоги и страха Запада скрепляются термином «панславизм». Как уже много раз подчеркивалось⁴⁹, в публицистике тех лет этот термин мог применяться к самого разного рода явлениям, в той или иной степени связанным с резко активизировавшимся процессом национального, политического и культурного самосознания славянских наций, в преобладающем своем большинстве составлявших население Австро-Венгерской империи и Оттоманской Порты. Отсутствие у них собственной государственности стимулировало распространение идеи славянской «взаимности» (солидарности), которая – главным образом на уровне поэтических текстов – оформлялась и как пророчество о грядущей интеграции славянского этноса под эгидой России. Разумеется, и в Австрии, и в России (где цензуре вменялось не допускать обсуждения сложившегося на континенте *status quo*) подобные декларации редко имели тогда печатное обращение, но весьма показательны, что в политическом сознании общественности неславянских стран «панславизм» ассоциировался прежде всего с угрозой агрессии против остальной Европы, исходящей из империи Николая I. В одной из глав «Тарантаса» В. А. Соллюгуба, навеянной его путешествием по Европе в 1843–1844 гг., этот феномен очерчен беглым, но выразительным штрихом: «Иногда за табльдотом делали

ему самые ребяческие вопросы: скоро ли Россия завладеет всем светом? правда ли, что в будущем году Цареград назначен русской столицей? Все газеты, которые попадались ему в руки, были наполнены соображениями о русской политике. В Германии панславизм занимал все умы. Каждый день выходили из печати глупейшие насчет России брошюры и книги...»⁵⁰.

Таково было общее настроение публики, которое Тютчев наблюдал в последние годы своего пребывания в Германии и которое, возможно, явилось дополнительным фактором, ускорившим его эволюцию в противоположном направлении. Славянская тема, которая впервые представлена в его поэзии стихотворением «Как дочь родную на закланье...» (1831)⁵¹, где восставшая Польша интерпретирована как очистительная жертва, приносимая во имя будущего союза «одноплеменных» – «единомысленных», вновь актуализируется в самом начале 1840-х гг. Ранней осенью 1841 г. посетив Прагу, Тютчев адресовал Вацлаву Ганке стихотворное послание, содержащее формульное описание «всей Славянской земли»: «От Невы до Черногорья, // От Карпатов за Урал». Спустя год, откликаясь на публикацию парижских лекций Мицкевича о русской литературе, но полностью игнорируя конкретный материал, в некоторых отношениях для него идеологически неприемлемый, Тютчев канонизирует не реальную фигуру, но абстрактный образ «нового пророка» и как бы навязывает адресату своего послания чуждый ему тезис: «Воспрянь, разрозненное племя, // Совокупись в одии народ, – // Воспрянь, не Польша, не Россия – // Воспрянь, Славянская семья!».

4

Послание Мицкевичу написано 14 / 26 сентября 1842 г. К этому времени Тютчев, по-видимому, был уже готов к более решительным шагам по устройству своих дел. Некоторые из них давно известны его биографам, однако теперь мы располагаем возможностью детальнее представить новую программу действий.

Летом 1842 г., когда Киссинген вновь собрал почтенную публику со всей Европы, Тютчев нашел здесь А. Тургенева, с которым на протяжении двенадцати дней (в конце июня – начале июля) он довольно часто встречался. Некоторые из их бесед отреферированы в дневнике последнего: так, например, мы знаем, что их долгий разговор, состоявшийся 24 июня, касался многих тем – «о России и пр.», «о нашей политике, о востоке, о <Ф.И.> Бруннове <русском посланнике в Лондоне. – А. О.>, о Северине, о России и Германии», а 3 июля речь снова зашла «о Северине <...> и Мюнхене»⁵². «Я много болтаю с Тютчевым, – писал Тургенев брату 25 июня, – это человек остроум-

ный, знающий и европеец. Он делал служебную карьеру, но больше не хочет этим заниматься, ибо полагает, что ввиду его скромного состояния и возраста, игра не стоит свеч. <...> Это для меня богатый источник <сведений>, но он пробудет здесь только несколько дней» (№ 950. Л. 155; ориг. по-фр.). Информацией, несомненно восходящей к Тютчеву (по понятным причинам не желавшего посвящать собеседника в свои планы), в особенности насыщено письмо Тургенева брату от 7 июля 1842 г., которое мы публикуем (в сокращении) ниже, выделяя – для удобства изложения – несколько опорных фрагментов, дополненных отрывками из предыдущих и последующих писем.

а) «Автор «Пентархии» – немец Голдсмит <sic>, уехавший из Австрии, где ему не понравилось, и вступивший в службу в Варшаве; он написал свою книгу без всякого участия русского правительства; но поскольку даже австрийцы почитают наш кабинет более тонким, а главное, более деятельным, чем он есть, Меттерних написал Бенкендорфу резкое письмо по поводу принятых в книге идей и проповедуемых в ней прусских взглядов, полагая, что она вдохновлена нашим правительством. Тогда только Бенкендорф узнал об этой книге и отдал ее Крюденеру, мужу красавицы, чтобы тот составил о ней заключение, а, найдя ее написанной в интересах России, был крайне удивлен. Бог знает, сумел ли он убедить Меттерниха, что неповинен в сей истории. Впрочем, книга эта была направлена против той методы, какой держалась в ту пору наше правительство, объявлявшее всем немецким дворам, что не станет мешаться в их дела и что они должны адресоваться к Пруссии или Австрии. «Пентархия» же призывала нас действовать противным образом; поэтому во втором издании автор объявляет, что Россия не одного с ним мнения» (Там же. Л. 159; ориг. по-фр.).

Лишним доказательством того, что эти сведения шли от Тютчева, служит письмо Тургенева брату, посланное из Киссингена месяцем ранее (7 июня): передавая слух, что автором «чересчур прославленной «Пентархии»» является барон Мальтиц («наш посланник в Гааге» <однофамилец веймарского. – А. О.>), он прибавлял – «Это не невозможно» (Там же. Л. 149; ориг. по-фр.). Тютчева, в свою очередь, в эту закулисную историю посвятила, разумеется, сама Амалия Крюденер (может быть, летом 1840 г. в Мюнхене и Тегернзее), и в той части, которая доступна проверке, ее рассказ, как мы видели, соответствует действительности. О Крюденер (с которой у Тургенева не было личных контактов) есть строки и в его письме брату от 3 июля – в день разговора с Тютчевым: «Государь любил Криднер, и государыня также и страстию дружества; Криднер хвалит многие качества в нем, но называет его скучным, и только тогда якобы он оживляется, когда вспоминает свою молодость и друзей своей молодости: кто же эти

друзья? – Чтение во дворце – одних глупых романов. Теперь Криденерша уже не в такой чести, хотя все еще получает 40 т<ысяч> рублей, данные ей на содержание, когда муж объявил государыне в Мюнхене <летом 1838 г. – А. О.>, что ей нечем жить в П<етер>бурге, куда императрица хотела заманить их. Сверх того муж получает 10 т<ысяч> жалов<ания> по цензуре иностр<анных> журналов и она – беспрестанно подарки. Крид<енерша> любит брать. Страсть к ней графини <А. С.> Шереметевой – до безумия, и она ревнива, как любовник, так что гр<афиня> Шер<еметев>а никогда не встречается у Крид<енер> вместе с Бенк<ендорфом>. Записочки ей страстные, и когда она застаёт хоть женщину у Кр<иденер>, то плачет с досады и с ревности» (Там же. Л. 157 об.). На изменении статуса Амалии при дворе, несомненно, отразилось пошатнувшееся положение ее патрона, которое вскоре было зафиксировано заинтересованным наблюдателем; в письме из Петербурга от 21 сентября / 3 октября 1842 г., сообщая Меттерниху о наклонности Бенкендорфа к католицизму, австрийский поверенный в делах констатировал: «Его влияние тает вместе с его здоровьем, и даже если он протянет еще несколько лет, его карьера подходит к концу»⁵³.

б) «Граф Нессельроде написал Северину (и, кажется, письмо это циркулярное), что император был очень возмущен тем, как немецкие газеты освещают русскую политику; в особенности аугсбургская газета <<Allgemeine Zeitung». – А. О.> в № 2 выказала большую враждебность к России, говоря среди прочего, что, если придется выбирать между русским кнутом и французской пропагандой, Германия предпочтет последнюю. <...> Северин, получив эту депешу, испросил аудиенции у <баварского> короля <Людвига I> и объявил решительный протест: король взволновался, призвал своего министра полиции Абеля, тот призвал редактора или владельца аугсбургской газеты <...> Рейхеля, который теперь здесь <т.е. в Киссингене>, и приказал ему отныне соблюдать большую осторожность в статьях о России. <...> Впрочем, никто не придает ни малейшего значения статьям <Ф.> Тирша об общей политике Европы. Да и аугсбургская газета охотно вошла бы в отношения с нами; она это много раз предлагала и даже сулила денег тем, кто станет писать для нее о России, но тогда наше министерство кобенилось, с презрением отвергло предложение, говоря, что ему дела нет до того, что говорят или пишут немецкие журналисты о России» (Там же. Л. 159; здесь и далее ориг. по-фр.).

Далее Тургенев упоминает о «мюнхенском ученом-путешественнике», фамилию которого не помнит, и потому для нее на бумаге оставлен пробел: тот «написал о Греции и доказал, что там преобладает славянское население; книга его совершенно в наших интересах написана, – так вот <Г. А.> Катакази <русский посланник в Афи-

нах, по происхождению константинопольский грек. – А. О.», равно как и греческие патриоты, разгневался, не желая признавать, что в отечестве Леонида преобладают славяне. Он <т.е. «ученый-путешественник».– А. О.> напечатал в аугсбургской газете, что очень доволен враждебностью русского министерства к выгодам России» (Там же. Л. 159).

Имя этого ученого раскрыто в письме Тургенева брату от 9 июля, где находим косвенные ссылки на недавние беседы с уже покинувшим Киссинген Тютчевым (эти места ниже выделены курсивом): «...окончил вечер у Шеллинга; он много рассказывал мне о некоем Фальмерайере, бывшем мюнхенском профессоре, *который, говорят, является русским шпионом и о котором передавали мне в Киссингене как о человеке, способном служить нашим интересам в немецких газетах, но чьи услуги Россия не пользуется.* Он много путешествовал с покойным Остерманом по Востоку и еще недавно разгневал и немцев и греков утверждением, что население Греции сплошь славянское. Шеллинг также нарисовал мне весьма неприглядную картину поведения в Берлине великой княжны Лейхтенбергской <Марии Николаевны, жены герцога Максимилиана Лейхтенбергского. – А. О.>, капризной и неровной; в Мюнхене она только и делала, что танцевала, и вела себя с местными жителями то чересчур фамильярно, то чересчур надменно, подчеркивая, что она – дочь императора. Ее там невзлюбили, как и Северина, *которого, говорят, все ненавидят в Мюнхене, и при дворе, и в городе. А если к этому прибавить все, что императрица и Бенкендорф сказали ему нелестного, то можно прийти к выводу, что его реверансы и дипломатические тонкости не много ему дали*» (Там же. Л. 168)⁵⁴.

в) «Вообрази, что этот пройдоха-шпион Швейцер, который теперь живет на широкую ногу в Штутгарте, получает 20 тысяч рублей за то, чтобы писать о Германии. <Д. П.>Татищев <русский посол в Вене. – А. О.> его не захотел, и он был удален из Вены. Он был в Мюнхене, и Северин был этим оскорблен. Он написал Нессельроде, который в дружеском письме посоветовал ему не волноваться из-за Бенкендорфа» (Там же. Л. 159).

Рассматривая эту разнообразную информацию под интересующим нас углом зрения, можно прийти к некоторым выводам. Очевидно, во-первых, что свои надежды на возобновление карьеры Тютчев мог связывать с ожидавшейся им значительной активизацией русской политики в германских государствах (на фоне усложнившихся отношений с Пруссией, где летом 1840 г. престол занял Фридрих-Вильгельм IV⁵⁵), причем ассоциируя новый курс с личной волей императора. В такой ситуации исход борьбы III Отделения со свойственным ведомству Нессельроде предрассудком, касающимся использования загранич-

ных перьев, наилучшим образом решался путем апелляции (через А. Крюденер – Бенкендорфа; других вариантов у Тютчева просто не было) к государю, которого следовало бы убедить в том, что ставку теперь предполагается делать не на агентов типа Швейцера и нанятых ими никому не ведомых исполнителей, но на фигуры (и даже издания), уже завоевавшие авторитет у европейской публики. В конкретном плане речь могла идти о сотрудничестве с Фальмерайером и аугсбургской «Allgemeine Zeitung» – одной из самых популярных газет на континенте (и в том числе в России⁵⁶), предоставлявшей место различным точкам зрения и издававшейся с поражающим современников размахом. (Посетив ее типографию летом 1839 г., Шевырев пометил в дневнике: «7 паровых машин – 8000 экземпляров расходятся – отпечатывают их в 4 часа времени – 7 редакторов...»⁵⁷; спустя пять лет Греч докладывал Л. В. Дуббельту о том, что тираж этой газеты достигает 12000 экземпляров⁵⁸.)

Труднее всего сейчас откомментировать слухи о готовности как Фальмерайера, так и аугсбургской газеты служить русским интересам, и отнюдь не ясно, выступал ли Тютчев только как распространитель подобных толков или он сам их инициировал, стремясь выдать желаемое за действительное (что выглядит достаточно правдоподобным, если учитывать дальнейший ход событий). Впрочем, в любом случае огласка вряд ли шла на пользу затеваемому делу, и эта деталь небезынтересна для характеристики приспособленности Тютчева к занятиям особого свойства.

В конце августа 1842 г., по возвращении из длительного вояжа по Германии и Бельгии, Тютчев неожиданно застал в Мюнхене Амалию Крюденер (в сопровождении влюбленной в нее графини Анны Шереметевой, которую Тютчев знал еще ребенком). Амалия провела здесь по меньшей мере полтора месяца (до середины октября)⁵⁹, и очень вероятно, что за это время Тютчев обсудил с ней последовательность намеченных акций.

5

В дневниковой записи Фальмерайера, сделанной 9 ноября 1842 г. в Мюнхене, есть краткое резюме состоявшейся в тот день беседы: «...к г-ну Тютчеву; я один из всех публицистов Запада понимаю, что такое Москва, что – Византия; просвещенный разбор моих работ о Морее и моих статей...»⁶⁰. Второй разговор состоялся спустя четыре месяца, 12 марта 1843 г.: «... г. Тютчев <...> проповедовал хвалы моему имени у сарматов; на меня рассчитывают...»⁶¹. Далее во встречах наступает перерыв – летом Тютчев ездил в Россию, и возобновились их беседы уже осенью 1843 г.

Подробный анализ соответствующих записей в дневнике Фальмерайера читатель найдет в указанных (прим. 2, 46) работах Е. П. Казанович и Г. фон Рауха; для наших же целей важно определить место переговоров Тютчева с Фальмерайером в реконструируемом контексте.

До поездки в Россию Тютчев не располагал никакими полномочиями и мог лишь осторожно прощупывать собеседника. Но примечательно, что неоскорбительные намеки перемежались в его речи с совершенно искренними комплиментами в адрес Фальмерайера. Общая оценка, занесенная последним в дневник («Введение в обращении идеи Восточной великой самостоятельной Европы в противовес Западной – является, собственно говоря, моей заслугой...»⁶²), есть признание приоритета Фальмерайера в развитии того взгляда на providенциальный характер проблемы «Россия и Запад», который лег в основу историософии Тютчева. Такого рода тождество, по-видимому, имело в глазах Тютчева гораздо большее значение, чем прямая противоположность их аксиологических систем, опиравшихся на различные национально-религиозные традиции, и конечных выводов (Фальмерайер провидел в германстве авангардный отряд Запада, отражающий нашествие могущественного в своей спаянности скифовизантийства, а сам Тютчев уже в то время предрекал всемирный триумф «Восточной церкви» – «Православной империи»). И едва ли не верой в то, что немногие посвященные в силах установить контакт поверх всех разделяющих барьеров, можно объяснить устойчивое намерение Тютчева привлечь на сторону России ее неприкрытого врага.

Оставалось заручиться поддержкой в высших российских инстанциях. Мотивируя свой отказ провести зиму 1842–1843 г. в России, Тютчев указывал родителям (в письме от 1/13 сентября 1842 г.) на то, что Амалия Крюденер будет в это время за границей⁶³; дело было отложено до следующего лета. 31 мая 1843 г. Тютчев отбыл из Мюнхена в Москву (через Вену, Краков и Варшаву), и оттуда – около 24 августа (по ст. ст.) – приехал в Петербург. 28 августа /9 сентября 1843 г. он сообщил жене, что Бенкендорф собирается отвезти его вместе с четой Крюденеров в свое имение («замок Фаль, под Ревелем») ⁶⁴. По окончании этого визита, продолжавшегося примерно пять дней, Тютчев (в письме родителям от 3/15 сентября из Ревеля) отметил внимание, с каким Бенкендорф отнесся к мыслям, высказанным в «известном вам проекте», и «ту поспешную готовность, с которой он оказал им поддержку перед государем. На другой же день после нашего разговора он воспользовался последним своим свиданием с государем, накануне его отъезда, чтобы довести их до его сведения. Он уверял меня, что мои мысли были приняты довольно

благоклонно и есть повод надеяться, что им будет дан ход. Я просил его предоставить мне эту зиму для выработки путей и обещал, что непременно приеду к нему, сюда или куда бы то ни было, для получения окончательных распоряжений»⁶⁵. Чуть позже, в письме жене от 27 или 29 сентября (по н. ст.) из Берлина, поделившись впечатлениями от «необыкновенной любезности» Бенкендорфа, Тютчев подчеркнул: «...но я ему не столько благодарен за его прием, сколько за то, что он довел мой образ мыслей до сведения государя, который отнесся к ним внимательнее, чем я смел надеяться. Что же касается общественного мнения, то по сочувствию, какое встретил мой образ мыслей, я мог убедиться, что мне открылась правда, и теперь, благодаря молчаливому разрешению, можно будет попытаться начать нечто серьезное»⁶⁶.

Тютчевский «проект» 1843 г. до настоящего времени остается неразысканным. По косвенным данным реконструируя общий смысл этой политической инициативы, исследователи полагают, что речь здесь шла как о перспективах русской политики в целом, так и о программе ее пропагандистского обеспечения (разработка «линии Фальмерайера») ⁶⁷. Во всяком случае несомненно, что оптимизм Тютчева, который сквозит в приведенных выше письмах, был навеян реакцией именно на практические его предложения.

Между тем и в данном вопросе высшая администрация проявила осторожность. Тютчев получил санкцию на подбор кадров, но это – лишь «молчаливое разрешение», т.е. не закрепленное в официальном порядке и оттого предварительное. Тютчев, как мы знаем, получает год для конкретизации своего проекта, но одновременно Бенкендорф предложил ему самому активно выступать в европейской печати (см. ниже), и надо полагать, что такой вариант, при котором политический темперамент отставного дипломата использовался бы впрямую, шефу III Отделения (да и императору) представлялся гораздо более надежным. Что же касается вопроса о реальной поддержке тютчевских действий, как и вопроса о его статусе, не в последнюю очередь подразумевавшем регулярное финансовое обеспечение, то непохоже, чтобы Тютчев на этот раз добился чего-то большего, чем обещания.

Имея в виду программу-maximum (организационную) и программу-minimum (связанную с его собственным участием в полемике о России), Тютчев осенью 1843 г. прибыл в Германию. 29 сентября (по н. ст.), находясь в Берлине, он посетил К. А. Варнгагена фон Энзе, беседа с которым коснулась книги, снискавшей в ту пору исключительную популярность в Европе, – путевых записках А. де Кюстина «Россия в 1839», содержавших язвительно-уничтожающую характеристику этой страны и ее государственного устройства. В брошюре «Письмо к доктору Густаву Кольбу...» <<Россия и Германия>>, вышедшей в мае

1844 г., Тютчев писал, что «этот жалкий памфлет служит новым доказательством умственного бесстыдства и духовного растрепания» современной Франции⁶⁸; но совершенно иной тон был взят им в приватном разговоре с Варнгагеном, записанном в дневнике последнего. «О Кюстине отзывается он довольно спокойно, многое поправляет, но и признает его достоинства. По его словам, книга произвела в России замечательное впечатление. <...> Даже генерал фон Бенкендорф сказал императору: «Господин Кюстин лишь сформулировал понятия, которые все давно о нас имеют и которые мы сами о себе имеем». Однако император возмущен тем, что автор стремится отделить государя от его народа»⁶⁹. По-видимому, ввиду давних и устойчивых симпатий Варнгагена к России (в чем его собеседник лично удостоверился летом 1842 г. в Киссенгене⁷⁰) эта фигура казалась Тютчеву весьма перспективной в свете его далеко идущих планов, и при берлинском свидании ему очень важно было усилить расположение к себе одного из влиятельных немецких литераторов. Одновременно Тютчев мог исполнять важное поручение николаевской администрации: уже приняв к этому времени репрессивные меры против книги Кюстина, она пыталась внушить Западу представление о собственной объективности и тем хотя бы отчасти нейтрализовать силу удара, нанесенного самолюбию русского императора⁷¹.

Уже 11 октября Тютчев принимал в Мюнхене Фальмерайера, который оставил в дневнике следующую запись: «... продолжительный секретный разговор и формальные предложения записать пером <как в тексте> дело на Западе, т.е. выдвигать правильную постановку восточного вопроса в противовес Западу, как и до сих пор, не насилью своего убеждения; на будущий год Бенкендорф решит дальнейшее»⁷². В соответствии со своими принципами Тютчев не столько напимает агента, сколько агитирует потенциального (в его воображении) единомышленника; однако бросается в глаза ограниченность его компетенции, обусловленная, вне всякого сомнения, полученным в Фалле «молчаливым разрешением»: в глазах Фальмерайера Тютчев выступает как лицо, подчиненное шефу русской тайной полиции, и, таким образом, беседа двух политических мыслителей приобретает черты тривиальной вербовки. Нам неизвестно, когда и в какой форме Фальмерайер отказался служить русским интересам, но любопытно, что во время его следующей – и последней документально засвидетельствованной – встречи с Тютчевым, состоявшейся 14 ноября, эта тема более не возникала⁷³. Предпринимать же новые усилия Тютчев, возможно, так и не решился, поскольку ситуация, складывавшаяся в конце 1843 – начале 1844 г., особенно не благоприятствовала его тайной миссии.

Тютчев, конечно, не знал, что в прошедшем сентябре, сразу после возвращения из Фалля, Бенкендорф ознакомился еще с одним проектом создания европейского «кадра писателей в защиту России». Автором его был находившийся в Париже Греч, который, послав в III Отделение текст сочиненного им опровержения Кюстина, вознамерился придать своей деятельности более широкий размах. Отвечая Гречу (25 сентября), Л. В. Дуббельт передавал мнение Бенкендорфа о том, что «принскивать» литераторов такого рода «неприлично достоинству русского правительства». Приведя именно тот формальный аргумент, которым обычно отговаривался Нессельроде, руководство III Отделения далее пояснило, что, «избрав таких агентов, как в Париже Толстой и в Германии барон Швейпер, оно сделало все, что можно было сделать», однако, если Греч будет продолжать самостоятельно бороться с клеветниками, за ним останется право на признательность правительства⁷⁴. То обстоятельство, что Бенкендорф буквально с порога отверг предложение Греча, разумеется, до какой-то степени связано с его «молчаливом» одобрением альтернативного «проекта» Тютчева, – но при этом совершенно очевидно, что шеф тайной полиции по-прежнему делает главную ставку на своих старых кадровых резидентов, ведущих дело с помощью подкупа (как установлено Е. В. Тарле, Яков Толстой более или менее регулярно содержал в ту пору три французские газеты, затрачивая примерно 4500 франков в год).

А в ненадежности Греча III Отделение еще раз убедилось именно в ноябре 1843 г. Его болтливость, как и шесть лет назад, привела к публичному скандалу: в немецкой печати появилось сообщение о том, что опровержение Кюстина он писал по заказу Бенкендорфа и на основе материалов, полученных из «официального источника». В письме Гречу (от 18 ноября) Дуббельт сделал ему выволочку (но, впрочем, в III Отделении долго зла на него не держали)⁷⁵, а сам эпизод стал темой дня в европейских салонах. На новый 1844 г. «русские и полурусские дамы» в Париже «получили печатные карточки: «M-г Gretsch, premier espion de sa Majesté empereur de la Russie <Мсье Греч, первый шпион его величества императора России>»⁷⁶; отметив этот факт в своем московском дневнике, А. И. Герцен записал: «Говорят, в «La Presse» статья русского, он пишет о положении нашем относительно шпионства <...> Итак, мы являемся позорнее и позорнее перед Европой, покров за покровом падает, и вместо сильного народа является коленопреклоненная толпа и палач»⁷⁷.

Переговоры с Фальмерайером (который вскоре станет жестким оппонентом своего мюнхенского знакомого) – единственная известная нам попытка Тютчева реализовать «проект». На рубеже 1843–1844 гг., не в последнюю очередь под влиянием внешних обстоятельств, он,

по-видимому, решил или отложить это дело до лучших времен, или вовсе от него отказаться. Так или иначе, но свою энергию он употребляет теперь на написание политических статей»: его первое «Письмо к доктору Густаву Кольбу...» появляется в «Allgemeine Zeitung» 21 марта 1844 г.; второе (отдельной брошюрой) – в середине мая.

Лето этого года Тютчевы провели во Франции. Встретившись со своим приятелем 4 июня в Париже, А. Тургенев кратко отреферировал его рассказы о последнем пребывании в России: «О П<етер>бурге: Бенкендорф <1 слово нрзб.> plenipot <entiaire; полномочный, – фр.> остановил его. Но Криден<ер> с ним сошелся: 10 дней в его деревне с Крид<енерами>, предлагал службу; писать о России в чуж<их> краях – из Германии сообщают многое. Герм<ания> вся нас ненавидит. Швеция тоже»⁷⁸. Не все в этой записи поддается прочтению (и отнюдь не во все был посвящен Тургенев), но ясно по крайней мере, что свое карьерное будущее Тютчев в значительной степени ассоциирует с заказанными Бенкендорфом выступлениями на страницах европейской прессы. Письменный род его деятельности был согласован и с Нессельроде: как вспоминал Тютчев (в одном из более поздних писем родителям), именно в это время он состоял в переписке со своим бывшим шефом, который, по-видимому, читал и его «проект»⁷⁹.

Но ехать в Россию Тютчев не хочет. Иначе располагает его жена, которая 2 июня уведомила брата (К. Пфэффеля), что задуманное путешествие – «предмет наших задушевных разговоров и даже супружеских ссор» – все же состоится в ближайшем октябре⁸⁰. Согласившись, наконец, с намерением жены провести предстоящую зиму у его родителей в Москве, Тютчев в июле 1844 г. сообщает старшей дочери Анне, что они не берут ее с собой в Россию, поскольку весной собираются вернуться в Германию. (Хотя Тютчев не исключает и ситуации, при которой вся семья останется в России на несколько лет, этот вариант рисуется ему гораздо менее вероятным.)⁸¹ Примерно в те же дни Эрн. Ф. Тютчева корреспондирует из Виши К. Пфэффелю (в Мюнхен): «... сообщите, останется ли г-жа Крюденер еще некоторое время в Германии и что ей известно о Бенкендорфе? Все это очень интересует Тютчева»⁸².

Тютчев безусловно рассчитывал на то, что во время новой встречи с Бенкендорфом (запланированной осенью прошлого года) он получит не только «окончательные распоряжение», но и твердые гарантии относительно своего будущего; возможно даже, что на его согласие ехать в Россию повлияло известие о предстоящем возвращении туда Бенкендорфа, проходившего в Европе курс лечения. Состояние больного, впрочем, не улучшилось. «Бенкендорф – когченый человек, – писал А. И. Тургенев брату 28 июня/10 июля 1844 г. из Киссенгена, – красавица Крюденер губит его здоровье и состояние: жена

его жалуется и говорит, что он оставит детей без копейки, ибо она <Крюденер> завладевает и его именем» (№ 950. Л. 261 об.; ориг. по-фр.).

Сборы Тютчевых в Россию происходили в Мюнхене, откуда 4/16 сентября они выехали в расположенный неподалеку Эглофсгейм, где Тютчев увиделся с Амалией Крюденер («о которой уже не скажешь, что она хороша, как некогда, – замечала Эрн. Ф. Тютчева в письме брату, – но все еще очень хороша, что уже неплохо»⁸³) и, по-видимому, узнал от нее, что лечившийся в Европе Бенкендорф уже отплывает в Россию. Только 14/26 или 15/27 сентября Тютчевы добрались до Берлина, а 17/29 сентября отплыли из Свинемюнде на пароходе «Николай», который 21 сентября/2 октября 1844 г. бросил якорь в Кронштадте.

6

11/23 сентября 1844 г. на борту корабля «Геркулес», шедшего Балтийским морем в Ревель, умер граф Бенкендорф. В свете обвиняли Амалию, бросившую его в последние дни, и камердинера, укравшего хозяйских гардероб еще в море и оставившего «для прикрытия тела одну разорванную рубашку»: в ожидании приезда вдовы из Фалля гроб поместили в ревельскую кирху, «и при теле того, которому так недавно еще поклонялась вся Россия, лежавшем в этом рубище, стояло всего два жандармских солдата, и церковь была освещена двумя сальными свечами!»⁸⁴.

Сразу по смерти Бенкендорфа, происходившего из лютеран, усилились слухи о его тайном обращении в другую веру. Навестив 28 сентября (по н.ст.) князя И. С. Гагарина, проходившего новициат в иезуитской Ахеоланской обители, А. Тургенев среди прочего записал в дневнике: «... о Крид<енер> и Бенк<ендорфе>. Кажется, намекал, что желает обратить его!!» (№ 300. Л. 17). Через две недели, 31 сентября/12 октября 1844 г., уже узнав о смерти шефа жандармов, Тургенев писал Жуковскому из Парижа: «Последний <Бенкендорф> был уже более года католиком! Криденерша, кажется, обратила его <...>. (Обращение его верно. Здесь более года знали о сем, но я догадывался только из слов Гагарина в St. Achel, когда я говорил ему о Криденер.)» (№ 4714 д. Л. 39). А 28 октября 1844 г. Тургенев послал Гагарину письмо, в котором расширил эту тему за счет подробностей кончины Бенкендорфа: «Здесь узнал я, что Бенк<ендорф> более года был уже католиком, и угадал то, что вы мне сказать не хотели (о влиянии Крид<енер>). Но для чего же оставила она его без помощи духовной на одре смертном? Consideration humaine <человеческое участие, – фр.> да и только, да и хуже.

Он умер на корабле – не причастившийся: зачем же она не осталась до последней минуты?»⁸⁵

Мы ничего не знаем ни о реакции Тютчева на эту смерть, ни даже о том, когда он получил о ней известие. В самый день кончины Бенкендорфа Тютчев подъезжал к Лейпцигу; и поскольку к 28 сентября (последние сутки, проведенные им в Берлине) русский посол Мейендорф, который выправлял Тютчеву новый паспорт, еще не был осведомлен о происшедшем, то выходит, что эта новость первой встретила его на русском берегу. Вращаясь в петербургском светско-чиновничьем кругу, Тютчев очень скоро должен был ощутить и тот оттенок скандальности, который окрасил посмертную репутацию Бенкендорфа. Приведем в этой связи еще одно дневниковое свидетельство А. Тургенева, который 22 октября (по н.ст.) посетил приехавшую в Париж Е. Г. Канкрину (жена министра финансов Е. Ф. Канкринина по рождению принадлежала к знаменитому «муравейнику»: она была родной сестрой декабриста А. Г. Муравьева и троюродной – М. С. Лунина): «О Криденерше: жена и семейство Бенк<ендорфа> кричат, что разорила: гос<ударь> и гос<ударьн>я все знают, а были у ней! <Государь> Давно сердит на Бен<ендорфа> за многое, вероятно, знал о католицизме...» (№ 300. Л. 19)⁸⁶.

Можно с уверенностью констатировать, что, приехав в Россию, Тютчев оказался в сложном и отчасти скользком положении. Его карьерные виды строились исключительно в расчете на Бенкендорфа, однако достигнутые договоренности – виду их сугубо частного характера – по смерти последнего теряли силу. С А. Ф. Орловым, новым куратором тайной полиции, Тютчев не был знаком и, конечно, он отдавал себе отчет в том, что при первом же случае его могли бы аттестовать Орлову как протеже Амалии Крюденер, имя которой, давно вызвавшее ненависть в III Отделении, оказалось теперь скомпрометированным в глазах двора и аристократическо-чиновничьей верхушки.

Осенью 1844 г. Тютчев искал удачи на других путях. Немедленно по приезде он стал добиваться аудиенции у Нессельроде, и около 20 октября (по ст.ст.) состоялся прием, на котором, согласно версии, изложенной Тютчевым в письме родителям от 27 октября, он получил предложение вернуться на службу⁸⁷. Более сдержанной была оценка ситуации, данная его женой в письме брату от 14 ноября (по ст.ст.): вследствие аудиенции, «которая поддерживает в нас надежду», поездка семьи в Москву откладывается. «Тютчев, – констатировала она далее, – тоже вполне примирился со своей родиной, и было бы неблагодарностью по-прежнему ее ненавидеть, так как его тут любят и ценят больше, чем где бы то ни было»⁸⁸.

В итоге он добился того, чего так давно желал: 16 марта 1845 г. Тютчев зачислен на службу в министерство иностранных дел – без конкретной должности; проходит еще год – и он становится полноправным чиновником в ведомстве Нессельроде. Эти перемены в его судьбе современники связывали с неким «артиклем», сочиненным им для императора: по свидетельству А. И. Тургенева (в письме брату от 17 сентября 1845 г. из Москвы), Тютчев получил за это «6000 рублей *Wartgeldt**, и нынче ему обещают дипломатический пост» (№ 950. Л. 334 об)⁸⁹. В петербургском и московском архивах недавно были обнаружены копии этого текста⁹⁰, который здесь нас может интересовать как возможный рефлекс того трактата 1843 г., который через Бенкендорфа был представлен Николаю I. Новонайденное сочинение более чем на две трети заполнено тезисным очерком тютчевской историософии (Россия, «законная наследница» вместе «Вселенской церкви» и «высшей власти цезарей» vs Запад, узурпировавший все ее исторические права), и лишь в самом конце автор формулирует некоторое практическое предложение. «...Мы не до конца оцениваем тот факт, – пишет Тютчев, – что в нынешней Европе мнения раздвинуты так же, как и интересы, и оттого великая серьезная целостность вроде той, какой является наша держава, может оказывать выдающееся влияние на умы, донельзя утомленные этой безграничной раздробленностью, и пользоваться значительным уважением. <...> Не однажды люди, знаменитые своими талантами, а также влиянием, которое, благодаря этим талантам, они оказывают на общественное мнение, давали мне недвусмысленные подтверждения своей доброй воли, своей благосклонности по отношению к нам. <...> Люди эти бесспорно, не имели в виду торговать собой, но они искренне желали бы, чтобы каждый придерживался своего мнения и был его достоин. <...> Истинно полезно было бы <...> завязать прочные отношения с какой-нибудь из наиболее уважаемых газет Германии, иметь там радателей серьезных, почтенных, заставляющих публику себе слушать <...>

Но при каких условиях можно сообщить этим отдельным и до какой-то степени независимым друг от друга силам общее и спасительное направление? При условии, что рядом будет находиться человек умный, наделенный энергическим национальным чувством, глубоко преданный императору и достаточно опытный в делах печати, чтобы как следует знать то поприще, на котором ему предстоит действовать. Что же до расходов, необходимых для организации за границей русской печати, то они будут ничтожны сравнительно с ожидаемым результатом. Если идея эта будет принята благосклонно, я почту за великое счастье сложить к стопам императора все, что

* Вознаграждения (нем.).

может дать и обещать человек: чистоту намерений и усердие абсолютной преданности» (ориг. по-фр.; перевод В. А. Мильчиной).

Данный пассаж очевидным образом связывает «артикль» или «записку» Тютчева 1845 г. с его же (не разысканным пока) «проектом» 1843 г. – укажем хотя бы на легко расшифровываемые намекы, которые в нем содержатся (Фальмерайер, аугсбургская «Всеобщая газета»). Другое дело, что теперь Тютчев должен был сообразовываться со взглядами Нессельроде, который никогда не являлся адептом предлагаемых мер. И за крайним недостатком фактических данных нам остается лишь строить гипотезы относительно того, что же имел в виду Тютчев, подавая свою «записку» наверх – но уже через министра иностранных дел. (Попытка установить контакт с императором, минуя Нессельроде, выглядела почти неосуществимой, да и к тому же могла настроить последнего против Тютчева.)

Возможно, Тютчев повернул дело таким образом, что его неотъемлемый долг – представить новый вариант своего «проекта», как он и обещал осенью 1843 г. Нессельроде вряд ли мог возразить против такого аргумента, а для его спокойствия завершающий раздел «заниски» приобрел вполне декларативный характер. Тем более, что, как нам кажется, Тютчев в это время не столь уж стремился возобновлять практическую работу с фигурами, подобными Фальмерайеру; гораздо важнее было напомнить о себе императору, попытаться закрепить то положительное впечатление, которое в 1843 г. Николай I вынес из знакомства с его прежним «проектом».

Вполне возможно, однако, что Тютчев руководствовался и другими мотивами, рассмотрение которых выходит за границы нашей темы. Здесь же существенно подчеркнуть, что в 1845 г., как и двумя годами ранее, никаких действий по реализации тютчевских предложений не последовало. Тютчев был поощрен за верноподданническое усердие, но оставлен в России; мечта о продолжении службы за границей, которая сообщала постоянный импульс его контактам с А. Крюденер и Бенкендорфом, так никогда и не осуществилась.

Примечания

¹См.: Чулков Г. Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. М.: Л., 1933. С. 61–62.

²См.: Казанович Е. Из мюнхенских встреч Ф. И. Тютчева (1840-е гг.) // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Л., 1928. С. 145 и след.

³Богучарский В. Третье отделение собственной е.и.в. канцелярии о себе самом. (Неизданные документы) // Вестник Европы. 1917., март. С. 92–93. На эту публикацию опираются все позднейшие работы, в которых (в общих чертах или более дательно) рассматривается история русской секретной службы за границей. См.: Троцкий И. М. III Отделение при Николае I; Жизнь Шервуда

Верного. Л., 1990. С. 21 (первое изд.: М., 1930); *Monas S. The Third Section. Police and Society in Russia under Nicolas I. Cambridge (Mass.), 1961. P. 232–238; Squire P. S. The Third Department. The Establishment and Practices of the Political Police in the Russia of Nicolas I. Cambridge, 1968. P. 207–221; Оржеховский П. В. Самодержавие против революционной России. (1826–1880 гг.). М., 1982. С. 52, 67–71*

⁴См.: *Мильчина В. А., Основат А. Л. О Чаадаеве и его философии истории // Чаадаев П. Я. Сочинения. М., 1989. С. 7–8.*

⁵См., напр.: *Тарле Е. В. Самодержавие Николая I и французское общественное мнение // Бюлоэ, 1906. № 9. С. 18–24. Ср. резюме впечатлений молодых русских ученых (М. С. Куторги, В. С. Печерина и др.), летом 1835 г. вернувшихся из европейского путешествия: «... ненависть к русским за границу варварством. Профессора провозглашают это с кафедр, стараясь возбудить в слушателях опасения против нашего могущества» (*Никитенко А. В. Дневник. [Л.] 1955. Т. 1. С. 173*). В связи с последней фразой приведем сообщение К.-А. Варнгагена фон Энзе о деле берлинского профессора Ф. Раумера: посетивший его курс поляк пересказал в письме родным услышанное на лекции о разделе Польши: «письмо попало в руки русской полиции, а император Николай передал его содержание правительствам Пруссии и Австрии, требуя от первого, чтобы оно приняло меры против бесчинств, проповедуемых с кафедры» (*Varnhagen von Ense K.A. Tagebücher. Leipzig, 1861. Bd. 1. S. 50; запись от 11 июня 1837 г. Далее в ссылках: Tagebücher*).*

⁶*Simon E. L'Allemagne et la Russie au XIX-e siecle. P., 1893. P. 71–72.*

⁷*Волков В. К. К вопросу о происхождении терминов «пангерманизм» и «панславизм» // Славяно-германские культурные связи и отношения. М., 1969. С. 38. Следует отметить, что инспирированные Николаем I демонстрации русско-прусского «братства по оружию» (восходящего к эпохе наполеоновских войн) часто достигали в берлинском обществе противоположного эффекта; так, саркастический отзыв о совместных маневрах в Калише, принадлежащий известному как раз своим русофильством Варнгагену фон Энзе, включает констатацию общего плача: «Здесь людям вообще крайне претят все отношения с Россией» (*Tagebücher. Bd. 1. S. 3; запись от 31 августа 1835 г.*).*

⁸*Шильдер Н. К. Император Николай Первый: его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. II. Приложения. С. 713 (фрагмент мемуаров Бенкендорфа); Лемке М. К. Николаевские жашармы и литература 1826–1855 гг. Изд. 2-е СПб., 1909. С. 97–98. См. также: Оржеховский П. В. Указ. соч. С. 53.*

⁹См.: *Дурылин С. Александр Дюма-отец и Россия // Лит. наследство. М., 1937. Т. 31–32. С. 498, 557 (прим. 11). Напомним, что именно в этой газете (1834, № 101) появилась «корреспонденция из Петербурга», которая весьма двусмысленно отводила от Пушкина сочувственную (хотя основанную на фактических неточностях) характеристику, данную в брюссельской речи одного из лидеров польской эмиграции – И. Лелевеля (подробнее см.: *Пушкин А. С. Дневник. 1833–1835 / Под ред. и с объяснит. примеч. Б. Л. Модзалевского <...> М.; Пг., 1923. С. 152–154; Пушкин. Письма последних лет. 1834–1837. М., 1969. С. 33, 219–220*).*

¹⁰См.: *Шильдер Н. К. Указ. соч. Приложения. С. 713–714.*

¹¹Из письма от 15 декабря 1835 г (здесь и далее ориг. по-фр.) // *Squire P. S. The Metternich – Benkendorff Letters, 1835–1842 // Slavonic and East European Review. 1967. № 105. P. 373 (далее: Squire 1967).*

¹²См.: Лемке М. К. Указ соч. С. 97.

¹³См.: Мазон Андре. «Князь Элим» // Лит. наследство. т. 31–32. С. 468–471.

¹⁴Подробнее см., напр.: Татищев С. С. Император Николай и иностранные двory. Ист. очерки. СПб., 1889. С. 127–219.

¹⁵Тарле Е. Донесения Якова Толстого из Парижа в III Отделение // Лит. наследство. Т. 31–32. С. 574.

¹⁶Там же.

¹⁷Об этом эпизоде См.: Основат А. Л. Тютчев и Н. И. Греч: первая встреча // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллинн, 1988. С. 22–24.

¹⁸Греч Н. И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. СПб., 1839. Ч. III. С. 97; Тютчев Ф. И. Соч.: в 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 27 (далее в ссылках: Тютчев).

¹⁹См.: Основат А. Л. Тютчев летом 1837 г. // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллин. 1985. С. 70–72.

²⁰РГАЛИ. Ф. 79. Оп. 1. № 32. Л. 72–72 об. (курсив наш). В письме жене от 25 июля 1833 г. Вяземский отмечал, что на одном из балов Пушкин, «краснея взглядывал на Крюденершу и несколько увиваясь вокруг нее» (Лит. наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 807).

²¹См.: Смирнова–Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 8–9. Обусловленный этими обстоятельствами повышенный статус Амалии в петербургском высшем свете конца 1830-х гг. засвидетельствован самыми разными наблюдателями. Тот же Вяземский сообщает Булгакову (в письме от 21 марта 1838 г.) о представлении «живых картин», устроенном с участием высочайших особ: «... я не был, но сказывают, что они очень удались, особенно же была <великая> <княжна> Ольга восхитительна. А красавица Крюденер проспала свою картину и вместо семи часов приехала в одиннадцатом. Но красавице и к тому же немке все прощается» (РГАЛИ. Ф. 79. Оп. 1. № 32. Л. 156–156 об.). Ср. характеристику, занесенную в дневник американского посла в Петербурге Дж. М. Далласа 26 марта 1839 г.: «Madame Krüdener, decidedly recognized beauty and a great favourite» (Diary of George Mifflin Dallas, United States Minister to Russia. 1837-1839. N.Y., 1970. P. 177).

²²Сон юности. Записки дочери императора Николая I, великой княжны Ольги Николаевны <...> Париж, 1963. С. 78-79. Описывая А. Крюднер в своих записках (в опубликованном варианте – без указания ее имени) как «одну из прелестнейших женщин в Петербурге» («муж которой был посланником за границей»), М. А. Корф тоже подчеркивает, что ее связь с влюбленным «до исступления» Бенкендорфом мотивировалась сугубой корыстью (Из записок барона [впоследствии графа] М. А. Корфа // Рус. старина. 1899. № 12. С. 488-499).

²³Тютчев. Т. 2. С. 28. См. в этой связи письмо матери Тютчева к его сестре от 8 июня 1836 г: «Я бы желала, чтобы ты познакомилась с m-me Крюденер, Феденькиной приятельницей; хорошо ежели бы Феде удалось получить место в Петербурге...» (Лит. наследство. М., 1989 <дата фиктивная; надо – 1991>. Т. 97. Кн. 2 С. 195).

²⁴Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 430 (запись от 14 / 26 октября 1838 г.).

²⁵См.: Лит. наследство. М., 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 533.

²⁶См.: Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 203.

²⁷См.: Там же (прим. 1 к письму 29).

²⁸См., напр., запись в дневнике В. Н. Муромцевой-Буниной, сделанную 24 июля 1929 г. со слов бывшего дипломата А. В. Неклюдова: «<В Турине> Вы уехали в отпуск, оставив Тютчева за старшего. Ему стало скучно и он удрал во Флоренцию» (Устами Буниных. Дневники <...> и другие архивные материалы / Под ред. Милицы Грин. В 3 т. Франкфурт, 1981. Т. 2. С. 207).

²⁹См.: Lane R. F. I. Tyutchev's Service Absenteeism and Second Marriage in the Light of Unpublished Documents (1839) // Irish Slavonic Studies. 1987. № 8. P. 6–13.

³⁰Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 499.

³¹См.: Чулков Г. И. Указ. соч. С. 53–54 (формулярные списки см. также: РО ИРЛИ, 19414/СХХХ6. 17; ОР и РК ГПБ. Ф. 797. № 1); Лит. наследство. Т. 97. Кн. 1. С. 534.

³²Дата приезда в Мюнхен, сообщенная самим Тютчевым, – «конец сентября» (Тютчев. Т. 2. С. 44), может быть уточнена на основании мюнхенского письма А. П. Мальтица С. П. Шевыреву от 14 / 26 сентября 1839 г.: «Я с нетерпением жду Вашего возвращения – и мой друг Тютчев также...» (ОР и РК ГПБ. Ф. 850. № 655. Л. 1; ориг. по-нем.; указанием на письма Мальтица обязан К. М. Азадовскому). В июле 1839 г., во время первого визита Шевырева в Мюнхен (см. его дневник: ОР и РК ГПБ. Ф. 850. № 19. Л. 83 об.–85), Тютчева там не было.

³³См.: Тютчев. Т. 2. С. 44.

³⁴ОР и РК ГПБ. Ф. 850. № 655. Л. 5 об.

³⁵См.: Тютчев. Т. 2. С. 46–47, 50.

³⁶Там же. С. 53.

³⁷РО ИРЛИ. Ф. 66. № 418. Л. 1 (ориг. по-фр.). Когда адресат этого письма познакомился с Тютчевым, пока не ясно. Мальтица и Г. Гагарина Шевырев застал в Мюнхене в июле 1839 г. (См.: ОР и РК ГПБ. Ф. 850. № 19. Л. 84).

³⁸РО ИРЛИ. Ф. 309. № 706. Л. 7 (ориг. по-фр. Далее все ссылки на этот фонд даются после цитаты – с указанием в скобках единицы хранения и цитируемого листа). На том же листе заканчивается письмо от 22 июня, где приводится еще одно сообщение Северина: «Элим Мещерский был и остается до сих пор корреспондентом Бенкендорфа <...> Он был его секретарем». Обнародованные материалы о Мещерском (см. работу А. Мазона, указ. в прим. 13) не могут ни подтвердить, ни опровергнуть факты такого рода; заметим лишь, что диапазон характеристик, данных ему современниками, крайне широк (см., напр., отзыв Варпагана: «человек благородных чувств», «истинный сен-симонист, хотя, может быть, и пренебрегает этим словом», и т.д. // Tagebücher Bd. 1. S. 10; запись от 18 июня 1836 г.).

³⁹Ср. в позднейшем письме Тургенева И. С. Гагарину (от 7 апреля 1845 г. из Парижа): «Здесь Греч, и волнуется, что его, <Я. Н.> Толстого и – меня! – почитает публика шпионами! Кто-то отвечал ему: О Т<ургенев>е я не слыхал» (Символ. 1988. № 19. С. 203; публикация Р. Темпеста).

⁴⁰Об этой книге и откликах на нее см.: Cadot M. L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856). Paris, 1967. P. 473 passim.

⁴¹См.: Squire 1967. P. 383–386.

⁴²Letters et papiers du chancelier Comte de Nesselrode<...> Paris, 1910. V. VIII. P. 21.

⁴³Наиболее объективную сводку данных по этому вопросу см.: Jahn P. Russophilie und Konservatismus. Die russophile Literatur in der deutschen Öffentlichkeit 1831–1852. Stuttgart, 1980. S. 241, 261 (Anm. 43); здесь, в частности, опровергается версия (весьма показательная в данном контексте) о еврейском происхождении К.-Э. Гольдмана.

⁴⁴Лит. наследство. Т. 97. Кн. 1. С. 400 (из письма А. И. Георгиевскому от 30 марта 1866 г.).

⁴⁵Lane R. Four Unpublished Letters of Tjutchev to F. Tiersch (1829–1840) // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 1984. Bd. 32. Hf. 2. S. 232–233. Датировка этой записки двумя годами позднее, принятая в других публикациях (см.: Тютчев. Т. 2. С. 73; Лит. наследство. Т. 97. Кн. 1. С. 546), выглядит менее правдоподобной.

⁴⁶Подробнее об этом и других сочинениях Фальмерайера см.: von Rauch G. J. Ph. Fallmerayer und der russische Reichsgedanke bei F. I. Tjutcev // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, 1953. Bd. 1. Hf. 1. S. 54–96. На рус. яз. существует только неполный обзор, составленный Е. П. Казанович (Указ. соч. С. 145–171).

⁴⁷Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. [Л.,] 1958. Т. 8 С. 119.

⁴⁸См., напр., в обобщающем труде: Международные отношения на Балканах. 1830–1856. М., 1990. С. 36–47.

⁴⁹Из обширной литературы об этом предмете см., напр.: Пыпин А. Н. Панславизм в прошлом и настоящем. СПб., 1913; Fadner F. Seventy years of pan-slavism in Russia. Washington, 1962; Cadot M. Op. cit. P. 461–491. Определенное представление о проблеме дает указ. в прим. 7 статья В. К. Волкова, которая, однако, следует вульгарной методологии.

⁵⁰Соллогуб В. А. Тарантас. Путевые впечатления. СПб., 1845. С. 211 (цит. по факсимильному переизданию – М., 1982 – исправляя опечатку в ключевом слове: «панславизм» вм. «пенславизм»).

⁵¹См.: Основат А. Л. Пушкин, Тютчев и Польское восстание 1830–1831 гг. // Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн. 1987. С. 49–52.

⁵²См.: Азадовский К. М., Основат А. Л. Тютчев в дневнике А. И. Тургенева (1832–1844) // Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 86. См. также опущенное в этой публикации продолжение дневниковой записки от 4 июля 1842 г., относящейся к состоявшемуся накануне разговору с Тютчевым (№ 319. Л. 152).

⁵³Squire 1967. P. 389. Note 93.

⁵⁴О не раз уже упоминавшемся в письмах Тургенева визите Николая I с семьей в Мюнхен в августе 1838 г. подробнее см.: Humbert L. Zwischen München und St. Petersburg. Bayerisch-russische Beziehungen und Begegnungen von 1779 bis 1918. München, 1977. S. 51–56.

⁵⁵См.: Татищев С. С. Указ. соч. С. 263–265; Simon E. Op. cit. P. 79–86.

⁵⁶См., напр., в письме А. И. Тургенева Вяземскому от 16/28 января 1843 г.: «Вели себе читать «Аугсбургские ведомости» – и ничего другого из журналов, если не хочешь терять времени» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 4. С. 205; далее в сносках: ОА).

⁵⁷ОР и РК ГПБ. Ф. 850. № 19. Л. 83 (запись от 7 июля 1839 г.).

⁵⁸См.: Лемке М. К. Указ. соч. С. 148.

- ⁵⁹Ср.: *Тютчев*. Т. 2. С. 69, 72.
- ⁶⁰См.: *Казанович Е. П.* Указ. соч. С. 145–146.
- ⁶¹Там же. С. 150–151.
- ⁶²Там же.
- ⁶³См.: *Тютчев*. Т. 2. С. 69.
- ⁶⁴Там же. С. 88.
- ⁶⁵Цит. по: *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 30.
- ⁶⁶Старина и новизна. Пг., 1914. Кн. XVIII. С. 11.
- ⁶⁷См.: *Аксаков И. С.* Указ. соч. С. 28; *Казанович Е. П.* Указ. соч. С. 161–164; *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 111.
- ⁶⁸Цит. по переводу К. В. Пигарева (*Пигарев К.* Указ. соч. С. 116).
- ⁶⁹Tagebücher. Bd. II. S. 216–217.
- ⁷⁰См.: *Азадовский К. М., Основат А. Л.* Тютчев и Варнгаген фон Энзе // Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 458–463.
- ⁷¹Подробнее см.: *Kennan G.F.* The Marquis de Custine and His «Russia in 1839». Princeton, 1971; *Мильчина В. А., Основат А. Л.* Маркиз де Кюстин и его «La Russie en 1839» в неизданной переписке русских современников // Символ. 1990. № 24. С. 255–281.
- ⁷²*Казанович Е. П.* Указ. соч. С. 152.
- ⁷³Там же. С. 153.
- ⁷⁴*Лемке М. К.* Указ. соч. С. 147.
- ⁷⁵Там же. С. 150–152.
- ⁷⁶ОА. Т. 4. С. 274 (из письма А. Тургенева Вяземскому от 10 января 1844 г.). Ср. прим. 39.
- ⁷⁷*Герцен А. И.* Собр. соч.: в 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 329.
- ⁷⁸*Азадовский К. М., Основат А. Л.* Тютчев в дневнике А. И. Тургенева. С. 87.
- ⁷⁹См.: *Тютчев*. Т. 2. С. 98. Переписка Тютчева и Нессельроде за 1843–1844 гг. доселе не обнаружена.
- ⁸⁰Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 207.
- ⁸¹*Тютчев*. Т. 2. С. 92.
- ⁸²Лит. наследство. Т. 97. Кн. 27. С. 209.
- ⁸³Там же. С. 210
- ⁸⁴Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа // Рус. старина. 1899. № 12. С. 489.
- ⁸⁵Символ. 1988. № 19. С. 197–198.
- ⁸⁶Факт перехода Бенкендорфа в католичество решительно оспаривали М. А. Корф и читавший его рукопись Александр II (см.: Рус. старина. 1899. № 12. С. 489), но было бы наивно полагаться на объективность их показаний по этому делу. В то же время с приведенной записью Тургенева согласуются мемуары великой княжны Ольги Николаевны, где засвидетельствовано явное беспокойство императора относительно «католических интриг», которые Амалия Крюденер плела вокруг Бенкендорфа (Сон юности. <...>. С. 79).
- ⁸⁷См.: *Тютчев*. Т. 2. С. 98.
- ⁸⁸Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 211.
- ⁸⁹См. так же: ОА. Т. 4. С. 326–327.
- ⁹⁰См. нашу публикацию: Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 89–115.

Г. Г. Амелин

ОБРАЗ НИКОЛЫ-ЧУДОТВОРЦА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

1. Св. Николай занимает исключительное место в русском религиозном сознании (Аничков 1892; Успенский 1982). Слава его устанавливается на Руси уже в XI веке. Византийский первообраз при этом претерпевает значительные изменения. «Ни один из угодников не находится в таком почитании, как св. Николай» (Терещенко 1848, с.44). Почитание его приближается к почитанию Богородицы и даже самого Христа. Примечательно, что Никола изображается в «Деисусе» наряду с Богородицей вместо Иоанна Предтечи (Успенский 1982, с.14-15). Вирмунд рассказывает о монахе, просившем милостыню именем четвертого лица св. Троицы, которым оказался св. Николай (Никольский 1983, с.41). Будучи посредником между человеком и Господом, он сам становится равным Богу: «Проси Николу – а он Спасу скажет», «На поле Никола – общий бог» (Ермолов I, с.264). Широко распространено представление о том, что после смерти Господа Никола займет его место (Аничков 1892, с.51; а также Каравелов 1861, с.273). С именем Николы связано появление фразеологизма «русский бог». Так он называется уже в раннем средневековье: «...велик есть бог русский и дивны чудеса творит» (Кушелев-Безбородко I, с.72; о фразеологизме «русский бог» в литературе XVIII-XIX вв. см.: Рейсер 1961). Никола выступает как народный святой, покровитель и заступник: «Нет за мужика поборника – супротив Николь», «Что криво и слепо, то Николу свету». Демократическая сущность Николы подчеркивается в известном чуде о трех иконах: «...сей бо смердович образ есть» (Житие 1901, с. 22).

Выражаю глубокую признательность В. Я. Мордерер и Б. А. Успенскому за помощь в работе. – Г. А.

2. Естественно, что для Достоевского, ориентирующегося на всё специфически русское (вернее то, что ему казалось специфически русским), Никола окажется специфически важен. Верен вывод В. Е. Ветловской о том, что Достоевский ориентируется не просто «на христианскую сумму идей, но на их народную адаптацию» (Ветловская 1974, с. 300); ср.: «Будучи религиозным человеком, он был вместе с тем вполне свободным мыслителем...» (Соловьев 1990, с. 180). Канонический образ св. Николая попадает к Достоевскому, пройдя через апокрифическую легенду, пропитанный духом народных обрядов и верований. Идя по стопам народного осмысления образа св. Николая, Достоевский дает и свою концепцию образа в контексте собственных мировоззренческих и историсофских исканий. Образ Николы-Чудотворца влияет на самый способ построения персонажей и их взаимоотношений у Достоевского. Таким образом, следует различать три момента в образе Николы: канонический облик, его «народная адаптация» и концепция его у Достоевского. Каждый последующий момент включает предыдущий, но они не совпадают.

Идя от «Христа вселенского к Мессии народному» (Мережковский 1990, с.99), Достоевский достаточно определенно высказывает свое отношение к Николе-Чудотворцу. Он пишет во время работы над «Бесами» А. Н. Майкову в письме от 9(21) октября 1870 г. из Дрездена: «Пишете Вы мне много про Николая-Чудотворца. Он нас не оставит, потому что *Николай-Чудотворец есть русский дух и русское единство*» (курсив наш. – Г. А.; ХХІХ, кн.І, с. 144-145). Комплекс идей, связанный с «русским единством», будет особенно актуален в период работы над «Бесами»; мы же ограничимся «Преступлением и наказанием», где данный комплекс слабо выражен идеологически, выступая прежде всего как конструктивный принцип поэтики.

3. В работе «Романы Достоевского и русская легенда» Л. М. Лотман убедительно показала влияние народных легенд на творчество Достоевского и, в частности, «Повести о бражнике» из сборника «Народных русских легенд» А. Н. Афанасьева на образ Мармеладова (Лотман 1974; о влиянии народных легенд на Достоевского см.: Ветловская 1971; Смирнов 1979). Знакомство с афанасьевским сборником и его значимость для Достоевского, следовательно, можно считать доказанными. К сожалению, легенды этого же сборника, связанные с Николой-Чудотворцем, не менее важные для Достоевского, остались вне поля зрения. При этом необходимо отметить, что дело отнюдь не во влиянии той или иной отдельной легенды на романную структуру – констатация такого влияния ничего не дает. «Раскрытие цитат и реминисценций, – писал Ю. М. Лотман, – не только способствует пониманию отдельных мест текста, оно раскрывает также сознательную или бессознательную ориентацию автора на ту или иную

культурную традицию» (Лотман 1977, с.39). За народной легендой стоит определенная традиция (группа текстов), комплекс представлений и верований, отвечающих идеологическим запросам Достоевского.

3. 1. Так, популярная легенда «Илья-пророк и Никола» из сборника Афанасьева строится на четкой противопоставленности этих святых: «Жил-был мужик. Николин день завсегда почитал, а в Ильини нет-нет, да и работать станет; Николе-угоднику и молебен отслужит, и свечку поставит, а про Илью-пророка и думать забыл. Вот раз как-то идет Илья-пророк с Николой полем этого самого мужика; идут они да смотрят – на ниве зеленыя стоят такие славныя, что душа не парадуется. «Вот будет урожай, так урожай! говорит Никола. Да и мужик-то, право, хороший, доброй, набожной, бога помнит и святых знает! К рукам добро достанется...» – А вот посмотрим, отвечает Илья; еще много ли достанется! Как спалю я молнией, как выбью градом все поле, так будет мужик твой правду знать, да Ильини день почитать» (Афанасьев 1914, с.112). Никола, защищая мужика, спасает урожай и примиряет его с Ильей. Противопоставление «грозного» Ильи «милостивому» Николе характерно для народного восприятия этих святых. Достоевский же, получая обвинение Константина Леонтьева в «розовом» христианстве, будет тяготеть к пониманию Божественного именно как смиренного и милосердного начала (Леонтьев VIII, с.175 и след.). Как народный заступник и спаситель, странник по земле русской вместе с Богом и Христом Никола выступает и в других легендах («Касьян и Никола», «Бедная вдова», «Испеление», «Поп – завидущие глаза»). Противопоставленность Ильи и Николы окажется важным для прояснения конфликта Ильи Петровича Пороха и Раскольникова.

3.2. Исследователи уже отмечали соотнесенность имени помощника квартального надзирателя Ильи Петровича с Ильей-пророком, оставив этот факт, однако, без интерпретации (Белов 1985, с. 110–111). В сцене первого прихода Раскольникова в контору «грозный поручик», «поручик-порох», противостоящий полуобморочному Родиону, описывается через атрибутику св.Ильи: «...В конторе произошло нечто вроде грома и молнии»; поручик Илья Петрович «набросился всеми перунами на несчастную «пышную даму», которая «так и затрепетала от грома и молнии»; «опять грохот, опять гром и молния, смерч, ураган» (курсив наш. – Г. А.; VI, 78-79).

4. В «Преступлении и наказании» можно выделить группу персонажей, при всем своем различии представляющих некоторое единство, – это Порфирий Петрович, Петр Петрович Лужин и Илья Петрович (см. главу «Последыши Петра I», Альтман 1975). Единство отечества означает здесь и определенное идеологическое единство. Все они связаны с Петром I, петербургским периодом русской истории и воплощают

идею государственности и власти. Этой группе персонажей противостоят Раскольников, Миколка-убийца из сна и Николай Дементьев – это две стороны и два этапа в истории *единой* народной души. Раскольников, идущий от убийства к страданию и самопожертвованию, реализует этот путь, сюжетно и персонологически соединяя обоих персонажей. Одноименность народных героев отражает их единосущность, которую Раскольников и утверждает в себе.

Номинативный уровень в «Преступлении и наказании» исключительно важен. В пределе герой и его «жизненное пространство» семантически уравниваются, объединяясь в рамках целостного бытия текста. Кроме «двойничества» с одноименными персонажами, связь Раскольникова с Николаем обнаруживается через романное пространство. Раскольниковский топос – *Николаевский мост*. В черновиках последовательно строится антитеза Сенатской площади и Николаевского моста: «Я пошел потом по Сенатской площади. Тут всегда бывает ветер, особенно около памятника. Грустное и тяжелое место. *Отчего на свете я никогда ничего не находил тоскливее и тяжелее вида этой огромной площади? ...я был рассеян и скоро совсем огузел. Я очнулся на Николаевском мосту*» (VII, 34). В основном тексте Раскольников «оборотился лицом к Неве, по направлению дворца (Зимнего дворца. – Г. А.). Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни (Николаевской часовни. – Г. А.; см. также упоминание о ней в черновиках – VII, 39), так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. <...> Когда он ходил в университет, то обыкновенно, – чаще всего, возвращаясь домой, – случалось ему, *может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительность великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пыльная картина...* Дивился он *каждый раз* своему утрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее» (курсив наш. – Г. А.; VI, 89-90). Если в случае с косноязычным портным Капернаумовым библейский топоним превращается в имя персонажа, то здесь имеет место обратный процесс: свойство персонажа передает свое «имя» окружающему пространству. Причем *преобразование имени в топоним* (Николаевский мост) обслуживается реальной петербургской топографией, нетривиальным образом «входящей» в романное пространство (ср. Топоров 1981, с. 10). Николаевский мост Раскольникова (а с ним и Миколки-убийцы

и Николая Дементьева) противостоит Сенатской площади и Зимнему дворцу как наиболее выразительным символам императорского Петербурга. Сенатская площадь и Зимний дворец – топос Петровищей, связанных с ними не сюжетно (как Родион с Николаевским мостом), а идеологически. Раскольников «откладывает разгадку» трагического конфликта петровской государственности и народной субстанции, который остро переживал сам Достоевский. Антитеза Николаевского моста и Сенатской площади интертекстуально перекликается с пушкинским «Медным всадником» и его противоборством бунтующей водной стихии и самодержавного камня.

4.1. Такая взаимосвязь героя и пространства, когда внутренние свойства персонажа символизируют предметно-вещное окружение, а пространственные конфигурации становятся образами духовной жизни героя, позволяет, в частности, объяснить именование Ильи Петровича *Порохом*. В гончаровском «Обломове», весьма актуальном в период написания «Преступления и наказания» (VII, 166), неоднократно упоминается об обычае ходить на Пороховые Заводы (Гончаров 1987, с. 233, 293). Обычай ходить в ильинскую пятницу (20 июля ст. стиля) на именины *Ильи Ильича* Обломова на Огтенские Пороховые Заводы был связан с тем, что там находилась церковь Ильи-пророка (Пушкарев 1839, с. 277; Михневич 1874, с. 165). Таким образом, именование вспыльчивого и крикливого поручика *Порохом* имеет не только конкретно-психологическую мотивировку, но – через реальное топографическое пространство Петербурга (см. Топоров 1973, с. 231) – и глубокую, скрытую соотнесенность с Ильей-пророком.

4.2. Реконструировать связь Раскольникова с Николаем-Чудотворцем помогает еще одно обстоятельство. Раскольников, как и его «двойник» Николай Дементьев, родом из Зарайского уезда Рязанской губернии. Исследователи усматривают в этом прежде всего автобиографический смысл (Нечаева 1939, с. 132); другое объяснение связано с тем, что Зарайский уезд был одним из наиболее раскольниковых. Между тем, Зарайск – место пребывания наиболее известного чудотворного образа Николы – Николы Зарайского (Зарайск 1883, с. 12, 16). И именно это место Достоевский делает *родиной* главного героя.

5. Для Достоевского русский народ – богоносец, единственный и истинный носитель образа Христа и идеи православия, который спасется «всесветным единением во имя Христово»: «Христа может проповедовать одна лишь Россия. Богоносный народ – один только русский» (из черновики к «Бесам», XI, 152; ср. XI, 133). Самодержавию при этом отводится совершенно особая роль: «Царь для народа не внешняя сила <...>, всенародная, всеединящая сила, которую сам народ восхотел, которую вырастил в сердцах своих, которую возлюбил, за которую претерпел, потому что от нее только

одной ждал исхода своего из Египта» (XXVII, 21). Сакрализация монархической власти в русской культуре в общественной мысли (Живов, Успенский 1987) получает во второй половине XIX века – и прежде всего у Достоевского – свое, почти классическое, завершение. При этом вероучительный смысл русского самодержавия и мессианскую роль царя разделяют мыслители прямо противоположных политических устремлений: от Каткова, видящего в царе «Помазанника Божия» и «стража и радателя восточной Апостольской Церкви», до Бакунина, писавшего в статье «Народное дело. Романов, Пугачев или Пестель?» (1862): «Царь – идеал русского народа, это род русского Христа, отец и кормилец русского народа, весь проникнутый любовью к небу и мыслью о его благе» (Катков 1905, с. 14; Бакунин II, с. 221). В контексте таких историософских исканий и появляется у Достоевского образ Николы-Чудотворца как провиденциального устроителя судьбы своего народа – эсхатологического Царя, «русского Христа», призванного осуществить полный синтез национального бытия (ср. имя несостоявшегося «русского Христа» *Николая* Ставрогина). Как и Никола-Чудотворец в письме Майкову, Раскольников назван в романе «русским духом» (VI, 406); назван он и «первенцем» (VI, 38, 398), что вместе с историей воскрешения Лазаря отсылает к именованию Христа «первенцем из мертвых» (Отк. 1, 5; Кол. 1, 18). Намек на мессианское будущее Раскольникова содержится в эпилоге: «Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похоже на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (VI, 421; о хриstopодобности Раскольникова см.: Тороп 1988; Амелин, Пильщиков 1993). Сама структура имени Раскольникова в историософской перспективе может быть интерпретирована как содержащая концепты 1) народа, почвы, земли (*Родион*) и 2) мессианской царской власти (*Романович*). Никола-Чудотворец – образ единства этих *расколовшихся* начал, восстановления исходного единства мифологической личности Царя и Народа.

Литература

Альтман 1975 – *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. – Саратов, 1975.

Амелин, Пильщиков 1993 – *Амелин Г. Г., Пильщиков И. А.* Новый Завет в «Преступлении и наказании» Достоевского // *Логос.* – 1993. – № 3.

Аничков 1892 – *Аничков Е. В.* Микола Угодник и св. Николай // *Записки Неофилологического общества при имп. Санкт-Петербургском университете.* – СПб., 1892. – Вып. 2. – № 2.

Афанасьев 1914 – *Афанасьев А. Н.* Народные русские легенды. – М., 1914.

- Бакунин I-II – *Бакунин М. А.* Полн. собр. соч. – СПб., б.г. – Т. I-II.
- Белов 1985 – *Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. – М., 1985.
- Ветловская 1971 – *Ветловская В. Е.* Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексия человека божия и духовный стих о нем) // Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство. – М., 1971.
- Ветловская 1974 – *Ветловская В. Е.* Достоевский и поэтический мир Древней Руси // ТОДРЛ. – Л., 1974. – Т. XXVIII.
- Гончаров 1987 – *Гончаров И. А.* Обломов. – Л., 1987.
- Достоевский I - XXX – *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. – Л., 1972-1990. – Т. I - XXX.
- Ермолов I - IV – *Ермолов А.* Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. – СПб., 1901-1905. – Т. I - IV.
- Живов, Успенский 1987 – *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблема переводимости. – М., 1987.
- Житие 1901 – Житие и чудеса святителя и чудотворца Николая по рукописи Макариевских Четких Миней (из чтений на 6-е декабря). – Издание Археографической Комиссии, 1901.
- Зарайск 1883 – Зарайск. Материалы для истории города XVI-XVIII столетий. – М., 1883.
- Каравелов 1861 – *Каравелов Л.* Памятники народного быта болгар. – М., 1861. – Кн. I.
- Катков 1905 – *Катков М. Н.* О самодержавии и конституции. М., 1905.
- Кушелев-Безбородко I - IV – *Кушелев-Безбородко Г.* Памятники старинной русской литературы. – СПб., 1860-1862. – Вып. I-IV.
- Леонтьев I - IX – *Леонтьев К.* Собр. соч. – М., 1912-1913. – Т. I - IX.
- Лотман 1974 – *Лотман Л. М.* Романы Достоевского и русская легенда // Реализм русской литературы 60-х годов XIX в. – Л., 1974.
- Лотман 1977 – *Лотман Ю. М.* Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // XVIII век. – Л., 1977. – Т. 12.
- Мережковский 1990 – *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // О Достоевском. – М., 1990.
- Михневич 1874 – *Михневич В.* Петербург весь на ладони. – СПб., 1874.
- Нечаева 1939 – *Нечаева В. С.* В семье и усадьбе Достоевских. М., 1939.
- Никольский 1983 – *Никольский Н. М.* История русской церкви. М., 1983.
- Пушкарев 1839 – *Пушкарев И.* Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С. Петербургской губернии. – СПб., 1839.
- Рейсер 1961 – *Рейсер С. А.* «Русский бог» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. – 1961. – Т. XX. – Вып. I – Янв.-февр.
- Смирнов 1979 – *Смирнов И. П.* Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. – Л., 1979.
- Соловьев 1990 – *Соловьев Вл.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.
- Терещенко 1848 – *Терещенко А.* Быт русского народа. – СПб., 1848.
- Топоров 1973 – *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с

архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. – Paris: Mouton, 1973.

Топоров 1981 – *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: Блоковский текст Ахматовой). Berkeley, 1981.

Тороп 1988 – *Тороп П. Х.* Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Труды по знаковым системам*. – Тарту, 1988. – Т. XXII.

Успенский 1982 – *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). – М., 1982.

А. Л. Соболев

РЕАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК В СИМВОЛИСТСКОЙ ПРОЗЕ: МЕХАНИЗМ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ

(Рассказ Федора Сологуба «Баранчик»)

В художественной практике писателей-символистов с известной регулярностью встречаются отдельные сюжеты, эпизоды или целые произведения, имеющие однозначно выявляемый реальный источник¹. Отдельной немаловажной проблемой представляется исследование методики своеобразного перевода реальности на язык художественного текста, описание путей переливания жизненного события в литературную форму. Настоящая работа имеет целью предложить анализ одного из произведений, представляющих собой подобное переложение – рассказа Федора Сологуба «Баранчик»².

В 1900-е году Сологуб неоднократно указывал реальные источники ряда эпизодов своих произведений (прежде всего – «Мелкого беса»³). Эта нарочитая декларативность, сочетающаяся с едва ли не эпатажной откровенностью в манифестации литературных заимствований (ср. зафиксированную В. Смиренским максиму Сологуба: «Надо обирать предшествующих поэтов самым бессовестным образом. <...> Вообще, собственным трудом никогда ничего не сделаешь хорошего. Всегда надо пользоваться чужим»⁴), подкреплялась сформировавшейся к этому времени теоретической программой творчества, изложенной в ряде статей данного периода⁵. В 90-е годы, напротив, жизненный подтекст большинства произведений Сологуба был открыт лишь наиболее близким современникам. Так, его сослуживец по Вытегорской учительской семинарии писал ему: «Наверно Федор Кузьмич не преминул отметить и нас грешных кем-либо в своих творениях, только типы-то мы малоинтересные; взять-то в нас (или с нас) нечего. Вот П. Т. Нечаев, который, кстати сказать, состоит у нас при складе сборщиком денег из казен<ных> вин<ных> лавок и получает 75 р.

жалованья и 50 р. разъездных в м<еся>ц, так узнал себя в Вашем «Червяке», точно также как и сестры, из которых «младшая похожа на старшую, как молодая лягушка на старую». Долго злобствовали все они на автора и теперь при воспоминании о Вас Т. П. Нечаев отделяется односложными возгласами из вороньего лексикона «угу, ага!»⁶. В отдельных случаях круг увидевших себя в сатирически обрисованных героях расширялся; мемуарист передает, что многие жители Великих Лук были обижены романом «Мелкий бес» и «высказывали свое неудовольствие»⁷. К числу произведений, реальный источник которых не афишировался автором, принадлежит и рассказ «Баранчик».

Возник любопытный парадокс: этот рассказ в большей степени, нежели другие тексты из сборника «Жало смерти», подвергся упрекам враждебно настроенных рецензентов в ирреальности сюжета. Приведем несколько показательных отрывков из статей критиков, воспринявших «Баранчик» как порождение «намеренно извращенной фантазии»⁸ автора: «Рассказы г. Сологуба <...> это полный бред, которому автор всеми силами старается сообщить известную тенденциозность»⁹; «Автор доводит свое воображение до состояния какого-то больного – и очень некрасиво больного – пассивного экстаза, в котором его посещают вялые, печальные и безобразные галлюцинации. Эти экстатические видения больного человека он передает нам спотыкающимся языком галлюцинанта, сопровождая их болезненными гримасами и улыбками. <...> В рассказе «Баранчик» с восторгом описывается, что маленькие крестьянские дети увидели, как режут маленького барашка, и вздумали играть в баранчика. Маленькая девочка в этой игре зарезала брата, а сама со страху забралась в печку и сгорела. Здесь уже чувствуешь какое-то хлыстовское иступление. Нельзя передать впечатление, которое производит г. Сологуб, делающий «чик-чик ножиком» по горлу белоголового мальчика и любовно переворачивающий детские трупики»¹⁰.

Реальное событие, послужившее сюжетной основой рассказа, произошло в 1895 году в Орловской губернии; отчеты о нем были перепечатаны во многих столичных газетах. Репортер «Орловского вестника» сообщал: «Ужасный случай на почве детского подражания произошел в д<еревне> Ждимира, Болховского уезда. Крестьянин Юшков в хате резал барана, здесь же ободрал его, разделал и повесил. При всей этой процедуре присутствовала в качестве зрительницы небольшая 5-летняя девочка – дочь хозяина, которая зорко следила за всем происходившим. Прошло несколько дней; девочка как-то осталась одна, вместе со своим младшим братишкой; старших в избе никого не было.

– Давай в барашка играть, – предложила девочка брату.

Мальчик с куском в руке охотно согласился на предложение.

– Ты будешь баранчик, предложила девочка, а я буду батька. Ложись на пол и кричи «ме-е».

Мальчуган улегся и начал подражать барану: девочка же, стянув со стола нож, уселась на брата верхом и так полоснула несчастного мальчугана по горлу, что он, истекая кровью, через несколько часов умер»¹¹.

Сравнение этой заметки с текстом рассказа показывает, что сюжет последнего практически целиком (за исключением нескольких нюансов) совпадает с реальным событием. Это позволяет предположить, что все или почти все отступления от зафиксированной в газетной хронике реальности так или иначе санкционированы художественной системой символизма. Стоит попутно отметить, что время написания рассказа приходится на период становления основных принципов символистской эстетики, так что механизм преобразования реальных или литературных впечатлений еще не вполне отлажен, хотя, как представляется, может быть из-за этого вычленен с большей легкостью. Проверять для убедительности в каждом конкретном случае неслучайно изменения реального хода событий параллельными методами из других символистских текстов, попробуем рассмотреть этот механизм.

Первое, на чем останавливается внимание, – это необходимый элемент обрамления прозаического художественного текста, невозможный, естественно, в реальности, – заглавие. Хотя его связь с сюжетом несомненна, и с формальной точки зрения выбор не нуждается в дополнительной мотивировке, вынесение в заголовок ключевого для рассказа слова «баранчик» заставляет сопоставить его с одной из центральных для Сологуба тем – мотивом жертвы. Хрестоматийная параллель здесь – Володин из «Мелкого беса», многократно по тексту сравниваемый с традиционным жертвенным животным и погибающий той же смертью, что и Сенька из рассматриваемого рассказа¹². В 1890-е годы мотив жертвы разрабатывается многими символистами. Впервые он появляется на периферии романа «Смерть богов. Юлиан Отступник» Мережковского (отчасти реализуясь в характерном для философских построений писателя мотиве бескровной жертвы)¹³. На рубеже веков эта тема становится основой сюжета несохранившейся повести Александра Добролюбова (ср. позднейшую реконструкцию ее содержания свидетелем авторского чтения: «Повесть была в письмах – это была переписка Особенного и Стадного. Особенный пишет Стадному, что он должен причаститься человеческой крови и совершить какое-то таинство, и как он подготавливается к этому таинству, как он вместе с приятелем заманил какую-то девушку в парк и вырезал

у нее квадратки мяса из спины, и как они причастились этими кусочками вкусными, и он стал особенным»¹⁴. В 1900-е годы эта тема будет культивироваться в кругу Вяч. Иванова, своеобразно преломляясь в духе его художественных и философских устремлений. Одна из попыток жизненного воплощения идеи жертвы – коллективное причащение человеческой крови на «башне» Иванова 2 мая 1905 года¹⁵, об этом эпизоде с возмущением вспоминают А. Белый и З. Гиппиус¹⁶.

Следующее отличие, сразу бросающееся в глаза, – изменение названия деревни, где происходит действие (Хотимирицы вместо Ждимира). Природный топоним здесь удивительно совпал с обычной у Сологуба схемой образования географических названий (ср., например «Скородень» и «Скородож» в «Творимой легенде»¹⁷). При этом этимологически восстанавливаемая семантика топонима зримо соотносится с общим смыслом рассказа («ожидание» = «желание, хотение мира»¹⁸). Преобразование реальных имен, при котором заменяются несколько первых букв, будет применено Сологубом в «Творимой легенде» (например «Пирожковские» вместо «Мережковские») и особенно широко в исключенной из окончательного текста главе, где описывается пребывание Триродова среди петербургских литераторов¹⁹.

С изменением топонима связана и смена временной локализации эпизода. В реальности дело происходило накануне рождества, в «Баранчике» – на пророка Илию. Это имеет и внешние и внутренние предпосылки. День «святого славного пророка Илии» – 20 июля. Особенности его празднования складываются из соединения христианской традиции с рудиментами культа Перуна. В России Илья почитается «покровителем домашних животных – телят, баранов и козлят»²⁰. С другой стороны, Перун – один из богов славянского пантеона, с которым традиционно связываются представления о жертвоприношении. Таким образом, заклание баранчика в честь празднования христианского святого имеет языческую мотивировку. К мифу о Перуне восходит и имя крестьянина – Влас – отсылающее к наименованию божества Велес (Волос); в одном из вариантов мифа он выступает антагонистом Перуна (соответствует побеждаемому пророком Илией змею). В символистской традиции изображение ситуации теологического дуализма²¹ характерно для Мережковского (прежде всего – трилогия «Христос и Антихрист»), Андрея Белого («Серебряный голубь»), Ремизова. У самого Сологуба имя пророка Илии встречается многократно. Так, церковь этого пророка (что достаточно странно, поскольку Илья не принадлежал к каноническому русскому набору святых) – единственное известное место богослужения в «Мелком бесе». Д. Кизириа остроумно связывает пристрастие Сологуба к этому пророку с его очевидной тягой к именам, которые могут принадлежать предста-

вителям обоих полов (в романе это Саша Пыльников, Миша (его Передонов называет Машей) Кудрявцев, Павел Володин и др.)²². Кроме того, имя Илья обыгрывается Сологубом в рассказе «Два Готика» («Он Илия или я Илия»), где это соотносится с проблемой двойничества²³. В «Мелком бесе» упоминается и день пророка Илии – в этот праздник Передонов не был в церкви, в чем он сознается городскому голове Скучаеву²⁴. Последнее может быть интерпретировано как бессознательный выбор Передоновым языческого варианта мифа, который придет к своей кульминации в финальной сцене убийства-жертвоприношения. В этой связи привлекает внимание и общая ономастическая структура «Баранчика». Помимо упомянутых, в нем названы имена детей – Аниска и Сенька. Ход работы над рассказом, прослеживаемый по черновой рукописи, убеждает, что автор стремился максимально акцентировать внимание читателя на этих именах. Так, фраза Аниски, звучащая в окончательном варианте как «Сенька, а Сенька, давай играть в баранчика», первоначально не включала ни одного обращения, при первоначальной правке рукописи была переделана на «Сенька, давай играть в баранчика»²⁵, а в коректуре (вероятно) имя мальчика было повторено. Сба имени продолжают ряд, так сказать, «двуполоых» наименований: ср. мужские имена «Анисий» («Онисим») и распространенное сокращение женских «Поликсена» и «Арсена» – «Сена». С меньшей вероятностью можно утверждать, что Сологуб учитывал историческую этимологию имен (Семен происходит из древнееврейского «слышащий <бог>», а Анисья – от имени египетского царя), хотя употребление в его ономастической практике слов иврита подтверждается современными исследованиями²⁶.

Принципиально преобразование повествовательной системы, предложенное Сологубом. Реальное событие, становясь стержнем художественного текста, как бы переводится на другой язык; манера изложения, столь далекая от безличного повествования газетной хроники, придает рассказу, за счет фольклорных коннотаций на языковом уровне, статус, близкий к статусу притчи, т.е. текста, подлежащего особому толкованию. Стилю произведения придан характер сказа (реализующийся прежде всего в синтаксических инверсиях в речи рассказчика и редукции личных местоимений), соответственно преобразована лексика. Обильное вкрапление диалектных слов и глагольных форм («смеючись», «зарадовались», «пирогы жданые», «хлебы рушат») было еще обширнее в черновом варианте, из которого вычеркнуты слова «жданики», «сугливые» и др. Первоначально предполагалась и более выятная характеристика артикуляции Сеньки: «Не умеет баранчиком сказать, говорит: баянчиком»²⁷. Это внимание к форме повествования во многом предвосхищает аналогичные опыты Ремизова и Андрея Белого.

Следует рассмотреть и две сюжетные новации, введенные Сологубом: самоубийство Аниски и финальная сцена высшего прощения «младенца с окровавленными руками». Двойное детское самоубийство – часто встречающийся элемент ранних рассказов Сологуба. При этом один из двух погибающих героев в силу немотивированной сопричастности потустороннему миру («Жало смерти») или просто умирающий первым («Утешение») выступает в качестве посредника между миром жизни и смерти для второго ребенка²⁸. Эта схема усложняется в «Баранчике». Здесь первый импульс следования обряду (заклание барашка) дает толчок к бессознательному человеческому жертвоприношению, объект которого оказывается посредником столь же внешне случайной смерти невольного убийцы. Спиральное развертывание маркированных языческой мифологией ситуаций приводит к финальной части рассказа, в которой герои вступают в сферу действия законов христианства.

Это также характерно для рассказов Сологуба 1890-х годов. По справедливому замечанию Л. Клейман, «почти во всех рассказах Сологуба о детях есть ангел»²⁹. Практически каждый раз ангел (или ангелы) появляется в финале рассказа и знаменует загробную награду для ребенка, погибшего от столкновения с бесчеловечным миром действительности. Необычность подобной ситуации в «Баранчике» заключается в том, что субъект высшей справедливости поставлен здесь перед проблемой этического парадокса: априорно безгрешный ребенок несет на себе вину за убийство. Имплицитно это выражено в цветовой палитре рассказа: в первой сцене «волосенки у ребят были белые», «ребята <...> таранили светлые глазенки»³⁰. В третьей главке контрастом к этому дано: «Врагу ли отдадим младенца с окровавленными руками?». Ответ на этот вопрос («впустили ангелы Аниску и Сеньку в обители светозарные») составит одно из положений своеобразной сологубовской теологии, окончательно оформившейся к середине 1900-х годов и зафиксированной в статьях «Я. Книга совершенного самоутверждения» и «Человек человеку – дьявол».

Таким образом, преобразование реального эпизода в художественном тексте идет здесь по нескольким параллельным направлениям: образуется новая, семантически насыщенная система координат, в которой происходит действие (топонимика, ономастика и временная локализация), а также привносятся сюжетные и формальные новации, имеющие целью представить описанное в рассказе событие одним из вариантов реализации центрального для философии символизма мифа о жертве.

Примечания

¹Умозрительно очевидная связь этого явления с феноменом цитирования (ср.: *Смирнов И. П.* Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX в. (на материале «Слова о полку Игореве») // *Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник, IV.* Тарту, 1981. С. 246–247) в рамках настоящей статьи не рассматривается.

²Рассказ написан 4 июня 1898 года (установлено по черновому автографу. – ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 3 об.), впервые опубликован: Север. 1898. № 44. 1 ноября; вошел в авторский сборник «Жало смерти» (М., 1904), 3-й том 12-томного собрания сочинений Сологуба (М., 1911) и 20-томного (СПб, 1913). Далее везде, кроме особо оговоренных случаев, цитируется по последнему изданию.

³См. предисловие автора ко второму изданию романа (*Сологуб Федор.* *Мелкий бес.* М., 1988. С. 19-20; *Аякс <А. А. Измайлов>.* Федор Сологуб о своих произведениях // *Биржевые ведомости.* 1908. № 10761. 16 ноября. С. 3; *Чеботаревская Анастасия.* Федор Сологуб (Биографическая справка) // *Сологуб Федор.* *Творимая легенда.* Т. 2 М., 1991. С. 216.

⁴*Смирнский Вл.* Сологуб о литературе // РГАЛИ. Ф. 1825. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2.

⁵Прежде всего – в статье «Демоны поэтов» и «Искусство наших дней» (см.: *Сологуб Федор.* *Творимая легенда.* Т. 2. С. 159-209).

⁶Письмо от 17 февраля 1909 года // ИРЛИ.Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 326. Л. 28 об. – 29. Того же чиновника называет прототипом главного героя «Червяка» и другой корреспондент Сологуба: «По некоторым признакам вижу, что это вытегорский П. Т. Нечаев (встреча на мостках близ учительской семинарии, содержание детей на квартире, «собственный» дом, воображение о своей «красоте»)» (письмо А. В. Дурново от 22 июня 1896 года // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 10-11).

⁷*Наумович А. А.* О братьях Цехановских и Виноградове И. М. // Дом-музей академика И. М. Виноградова (г. Великие Луки), новое поступление, машинопись, л. 5. За помощь в работе с материалами музея пользуемся случаем поблагодарить Т. М. Андрееву.

⁸*Русская мысль.* 1904. № 9. С. 279.

⁹*Д. П.* Федор Сологуб. Жало смерти // *Московские ведомости.* 1904. № 351. 20 декабря. С. 4.

¹⁰*Русская мысль.* 1904. № 9. С. 279-280.

¹¹*Хроника* // *Орловский вестник.* 1895. № 1. 1 января. С. 3. Вырезка с этим текстом сохранилась в архиве Сологуба: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 538.

¹²О связи образа Володина с темой жертвы см.: *Мицц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник, III.* Тарту, 1979. С. 113 (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459); *Kiziria Dodona.* «Мелкий бес»: сладострастники и оборотни // *Occasional Papers in Slavic Languages and Literatures.* V. 2. Washington, 1985. P. 121-122.

¹³См.: *Мережковский Д. С.* Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 1. Смерть богов (Юлиан Отступник). М.: «Книга», 1989. С. 30-31, 402 (комм. З. Г. Мицц).

¹⁴Слонимский А. Л. Стенограмма воспоминаний на заседании сектора дооктябрьской литературы 28 июля 1945 // РГАЛИ. Ф. 2281. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 31.

¹⁵Эпизод подробно излагается в письме Е. П. Иванова к А. А. Блоку от 9 мая 1905 года, см.: «Так жили поэты» (Публикация Л. А. Ильюниной) // Русское революционное движение и проблемы развития литературы. Л., 1989. С. 176-180.

¹⁶См.: «в каком-то салоне кололи булавкой кого-то и кровь выжимали в вино, называя идиотизм «сопричастием» (слово Иванова)» (*Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 176, 499 (комм. А. В. Лаврова)); «в хитонах, водили, будто бы, хороводы, с песнями, а потом кололи палец невинной еврейке, каплю крови пускали в вино, которое потом «распивали» (*Гиппиус-Мережковская З. Н. Дмитрий Мережковский*. Париж, 1951. С. 145).

¹⁷Этимология этих топонимов была особо обыграна К. И. Чуковским в статье «Навыч чары мелкого беса» (см.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Составлено Анастасией Чеботаревской. М., 1911. С. 46).

¹⁸Ср.: *Клейман Людмила*. Ранняя проза Федора Сологуба. Эрмитаж. 1983. С. 99.

¹⁹См.: *Baran Henryk*. Trirodov Among the Symbolists: From the Drafts for Sologub's Tvorimaja legenda // *Neue Russische Literatur*. V. 2-3. Salzburg, 1979-1980. P. 179-202.

²⁰*Калинский И. П.* Церковно-народный месяцеслов на Руси. М., 1990. С. 147.

²¹Ср. характеристику современной религиозной ситуации в статье Сологуба, хронологически близкой «Баранчику»: «Христианство, после двухтысячелетней борьбы с мраком людского зверства, со страшными языческими вакханалиями <...> все сильнее рассеивает в массы свой вечно-яркий свет. <...> Оно еще не царствует в мире, – потому что и христиане часто евреи или язычники по духу, но оно, силой судеб, будет царствовать, и только его идеям принадлежит право на жизнь» (*Сологуб Ф.* О телесных наказаниях // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 570. Л. 20 об.).

²²См.: *Kiziria Dodona*. «Мелкий бес»: сладострастники и оборотни. С. 117.

²³*Сологуб Федор*. Истлевающие личины. М., 1907. С. 41.

²⁴См.: *Сологуб Федор*. Мелкий бес. С. 90.

²⁵ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 1 об.

²⁶См.: *Ronen O.* Toponyms of Fedor Sologub's «Tvorimaja legenda» // *Die Welt der Slaven*. 1968. Bd. 13. P. 307-316.

²⁷ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 1 об.

²⁸Ср.: *Смирнов И. П.* Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // *Russian literature*. XXIII-2. 1988. P. 147-156.

²⁹*Клейман Людмила*. Ранняя проза Федора Сологуба. С. 140.

³⁰Ср. изъятие из черновой рукописи упоминание о «темных» глазах Аниски после совершения убийства (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 3).

С. Л. Козлов

ЛЮБОВЬ К АНДРОГИНУ: БЛОК – АХМАТОВА – ГУМИЛЕВ

После работ Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян мы достаточно отчетливо представляем себе общие принципы смыслообразования у Ахматовой и многие важнейшие смыслы ее текстов. Это не значит, что неисследованными остались лишь частности. Так, имеется тема, отмеченная тремя вышеназванными авторами, заведомо известная всякому специалисту, но еще не рассмотренная с нужным вниманием. Речь идет об андрогинизме Блока. Тема эта, заданная четверостишием Анненского и бегло упомянутая с симптоматичным многоточием в основополагающем исследовании В. Н. Топорова¹, является, по нашему мнению, ключевой для поэтического диалога «Блок – Ахматова». Настоящая статья излагает лишь завязку этого историко-культурного сюжета. Она могла бы быть озаглавлена: «Вокруг *Четок*».

* * *

Статус и границы «блоковской» темы в «Четках» были исчерпывающе охарактеризованы В. Н. Топоровым². Он проанализировал ту «общую схему», которая, «будучи сознательно или интуитивно выделенной и отмеченной читателем, стала одновременно и поводом, и основой, и доказательством «романа» двух поэтов <...>. Эта схема описывает ситуацию несчастной любви. *Он* связан с покоем, ясностью, солнцем, *ему* ничего не надо, *он* свободен и самодостаточен, именно *он* требует разъединения. *Она*, наоборот, в тоске и томлении, в состоянии безволия и уединения, *она* принимает *его* отказ, удаляется и молит о смерти»³. Действительно, именно эту предельно общую схему отношений Ахматова и адресовала широкой публике 1914 года – но для «идеального читателя» она вложила в эту схему более конкретный скрытый смысл, поддававшийся дешифровке. Намек был

вложен в самое провокационное стихотворение сборника – «Покорно мне воображение...». Его последняя строфа

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет Вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

– отсылка к заключительной строфе стихотворения Теофиля Готье «Симфония ярко-белого» в переводе Гумилева:

Он тих во льдах покоем статуй,
О, кто снесет ему весну!
Кто может сделать розовой
Безжалостную белизну!

«Эмали и камней» Готье в переводе Гумилева вышли в свет практически одновременно с «Четками» – в марте 1914 г. Таким образом, сближение двух текстов было тройким: ритмико-синтаксическим, биографическим и хронологическим. Сближение это приводило к трем результатам:

1) внимательному читателю раскрывался невысказанный смысл ахматовского четверостишия: «О, кто снесет ему весну!» и, еще прямее, в подлиннике Готье: «Qui rougira fondre se cœur!» – «Кто сможет растопить это сердце!»; 2) Гумилев делался свидетелем и скрытым участником отношений Ахматовой с загадочным адресатом стихотворения; 3) сам облик этого загадочного адресата становился еще более опознаваем. Темой стихотворения Готье была белизна во всех ее проявлениях – в первую очередь, разумеется, северных: снежных и ледовых. Снежная же тема быстрее всего ассоциировалась в русском читательском сознании 1910-х гг. с одним именем, и это имя подтверждало предположения непосвященных читателей «Четок».

Но этого мало: посредством отсылки к Готье Ахматова включалась в разговор об историко-литературной генеалогии блоковских северных мотивов. В полном объеме эта генеалогия была очевидна далеко не всем читателям Блока⁴; между тем, как известно, восстановление истории употреблений символа означает проникновение в его смысл⁵. Содержательная интерпретация личности Блока предполагала поэтому выявление всего объема историко-культурных импликаций индивидуальной блоковской символики (возможно, неочевидных и самому поэту). Важнейшие диагнозы такого рода были поставлены Блоку в косвенной форме Анненским и Вячеславом Ивановым в 1908-1909 гг. Обе поэтические характеристики – «Надпись к портрету А. А. Блока» и «Бог в лупанарии» – соотносили личность Блока с одним и тем же обширным литературно-символическим контекстом XIX века.

Этот разветвленный и вместе с тем связанный контекст тематизировал одну из опорных идей европейского романтизма – «амбивалентность красоты». Центральное место в этом контексте занимала

французская литература, а внутри французского арсала узловую роль играли тексты Готье и Бодлера. Не рассматривая подробно вопрос о генезисе и составе данного контекста, укажем лишь его главные семантические компоненты. Одной из таких семантических констант была скульптурность – мотив, восходивший к Винкельману, у которого античная скульптура отождествлялась с понятием Красоты и коннотировала идею равновесия противоположных начал. Следующим лейтмотивом была этическая амбивалентность – одна из двух основных реализаций общей темы контекста. Этот мотив, восходивший, в частности, к Казотту, выражался в стереотипных формулах: «Кто бы ты ни была, ангел или демон, девственница или куртизанка <...> ты, которую я не знаю и которую люблю! о! не заставляй ждать себя долее...» (Готье «Мадемуазель де Мопен»)⁶; «Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена? / Не все ль равно: лишь ты, царица Красота, / Освобождаешь мир от тягостного плена, / Шлешь благовония и звуки и цвета!» (Бодлер «Гимн красоте»; пер. Элліса). И, наконец, важнейшим лейтмотивом контекста была вторая основная реализация общей темы: сексуальная амбивалентность. Отчасти восходивший также к Винкельману и поствинкельмановскому эллинофильству, этот мотив реализовался во французской литературе последовательно и систематически: трансвестизм («Влюбленный дьявол» Казотта, 1772, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, 1784, «Любовные похождения шевалье де Фоблаза» Луве де Кувре, 1787-1790), трансвестизм + женский гомосексуализм («Фраголетта» Анри де Латуша, 1829), женский бисексуализм + женский гомосексуализм («Златоокая девушка» Бальзака, 1834), женский бисексуализм + трансвестизм («Мадемуазель де Мопен» Готье, 1835-1836). Но для нас важен текст, знаменовавший кульминацию и предельную сублимацию этих мотивов во французской литературе 1830-х гг., – повесть Бальзака «Серафита» (1835). Сексуальная амбивалентность доводилась здесь до логического завершения и переходила на новый уровень: героем повести был сверхъестественный андрогин Серафитус / Серафита, живущий среди людей, а затем возносящийся на небо в своем истинном облике светоносного Серафима. Значительную часть текста составляло изложение биографии и доктрины Сведенборга, во славу которого Бальзак и задумал свою повесть. Серафитус / Серафита был зачат духовными детьми Сведенборга, соединившимися благодаря ясновидению шведского мистика. Действие повести происходило на побережье Норвежского моря зимой 1800 г., и пространные описания зимних полярных ландшафтов были до предела насыщены символическим содержанием. Через центральное понятие *пустыни* Бальзак проводил последовательное уподобление Севера – Египту: текст, посвященный снежной Норвегии, был насквозь прошит упоминаниями *бедуинов, иероглифов,*

арабских скакунов и, особенно часто, пирамид⁷. В результате снежная пустыня становилась местом истоков, пространством сакральных первоначал и тайного знания. При этом к Серафите систематически применялись такие наименования, как *существо* (être), *непостижимое существо* (être incompréhensible), *создание* (créature) и даже *чудовище* (monstre)⁸. «Кто она? Видели ли вы ее юной? Рождалась ли она когда-нибудь вообще? Были ли у нее родители?»⁹ – подобные вопросы концентрируют семантику загадочности, носителем которой неизменно выступает заглавный персонаж, называемый то *ангелом*, то *демоном*¹⁰. Загадочность и двуприродность в сочетании с Египтом, разумеется, имплицировали еще одну семему, не фигурирующую прямо в тексте Бальзака: Сфинкс.

Прибавив к этому *мраморность* Серафитуса / Серафиты (импульсом к созданию повести послужило созерцание Бальзаком андрогиноподобного ангела работы скульптора Бра¹¹) и сквозной мотив *вертикального восхождения*, организующий всю сюжетную структуру текста, мы получим общую картину той семантической парадигмы, которая постоянно воспроизводилась французскими авторами впоследствии¹²⁻¹³. Именно Бальзак соединил все элементы этой парадигмы, и именно к ней отсылали блоковских почитателей Анненский и Вячеслав Иванов – вопреки любым представлениям о «германизме» или «скандинавизме» Блока. От четверостишия Анненского отходил целый пучок реминисценций: само слово *андрогин* отсылало к Серафитусу / Серафите; *под беломраморным обликом* отсылало к Бальзаку («его чело осталось белым и безмятежным, как у мраморной статуи»¹⁴; «все в этом мраморном лице выражало силу и покой»¹⁵; «для него Серафита была тем мраморным изваянием, недвижимым, но легким как тень...»¹⁶), Готье («Как белы плечи, лучезарный / Паросский мрамор, полный нег, / На них, как бы во мгле полярной, / Спускается незримый снег»; «Иль мрамор белый и усталый...» – *Симфония ярко-белого*, пер. Гумилева¹⁷; «В музее древнего познания / Лежит над мраморной скамьей / Загадочное изваянье / С тревожащею красотой» – *Контральто*, пер. Гумилева¹⁸) и Бодлеру («О смертный! как мечта из камня я прекрасна! <...> как лебедь я бела, и холодна как снег» / *Красота*, пер. Брюсова¹⁹). Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез – цитата из Бальзака («Воображение Минны соучаствовало в этой постоянной галлюцинации, под власть которой попал бы каждый и которая наделяла Серафиту обликом фигур, пригрезившихся в счастливом сне»²⁰) и Готье («Rêve de poète et d'artiste...» – «Мечта поэта и артиста...» – *Контральто*, пер. Гумилева²¹). *Стихи его горят на солнце георгина*: георгин коннотирует в поэтическом идиолекте Анненского семантику *белого холода* (см. «Осенняя эмаль») и, таким образом, отсылает к полярному солнцу Бальзака («Солнце

сияло над этим пейзажем, зажигая в нем огни всех эфемерных бриллиантов, порожденных кристаллизацией снега и льдов»²²). *Горят, но холодом невыстраданных слез* – вновь отсылка к Бальзаку («Порождена ли она соединением льда и солнца? Она леденит и обжигает, она показывается и исчезает, как ревнивая истина...»²³), а также к Бодлеру («Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек» – *Красота*, пер. Брюсова²⁴) и к стихотворению Леконта де Лиля «Eriphanic» («Явление божества»), которое Анненский полностью привел по-французски и по-русски в собственном переводе на страницах своей статьи «Леконт де Лиль и его Эриннии» (1909) («Jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré, / Ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste» – «Не улыбались, не плакали они, / И небосвод один к себе их вежды манит»²⁵). Стихотворение Леконта де Лиля представляло собой откровенный парафраз «Серафиты» (о чем, однако, Анненский не сказал ни слова в своей статье).

Для Вячеслава Иванова «Бог в лупанарии» означал развитие темы «Русской Серафиты», разработанной уже в стихотворении 1907 года «Сфинксы над Невой». Первая строфа «Бога...»: *Я видел: мрамор Праксителя / Дыханьем Вакховым ожил, / И ядом огненного хмеля / Налилась сеть бескровных жил* – отсылает к Бальзаку («...поверить в существование фосфорического флюида, текущего по нервам, которые, казалось, светились под эпидермой, или же в постоянное присутствие внутреннего света, который окрашивал Серафитуса, подобно слабому свету, мерцающему в алебастровом кубке»²⁶), Готье («Паросский мрамор, белый снег <...> Кто может сделать розовой / Безжалостную белизну!»; ср. также его стихотворение «Поэма женщины: Паросский мрамор») и Леконту де Лилю («Le sang rose et subtil qui dore son col fin / Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige» – «И шею тонкую кровь розовая ей / Луча зари златит среди снегов алее» – *Явление божества*, пер. Анненского), скрещенная с ницшеанской антитезой «Аполлон – Дионис». *Очей божественно пустых* – тонос поствинкельмановского неоклассицизма (пустые глаза античных статуй конотируют благородную простоту и спокойное величие) соединяется здесь с отсылкой к Леконту де Лилю («Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré / Du monde périssable ou rien d'aile ne reste, / Jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré, / Ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste» – в вольном переводе Анненского: «Ни тени, ни страстей им не сулили дни – / От нас ли, гибнущих, крылатого не тянет? / Не улыбались, не плакали они, / И небосвод один к себе их вежды манит»). *И бога демон надоумил* – стержневая тема амбивалентности; *Внезапным холодом обидеть / Нагих блудниц воскресий стыд* – ср. эротическую холодность Серафитуса / Серафиты, о чем подробнее будет сказано ниже.

Интерпретация личности Блока у Гумилева и Ахматовой шла по пути, проложенному Анненским и Ивановым. Важнейший след этой интерпретации – сам гумилевский переход «Эмалей и камней», где снежные мотивы явно аранжируются в блоковском ключе (два наиболее ярких примера: 1) *Трепещет грудь, цветок метелей*²⁷ – при франц.: *Son sein, neige moulée en globe* («Symphonie en blanc majeur») – ср. блоковское *Простишь ли мне мои метели* («Под шум и звон однообразный»); 2) *О, эти маски снеговые! Они внезапно зацвели*²⁸ – при франц.: *Les masques blafards se colorent / Comme au temps où je les connus* («Le château du souvenir») – ср. «Снежную маску», где особенно: *Смотри: я спутал все страницы, / Пока глаза твои цвели, / Большие крылья снежной птицы / Мой ум метелью замели. / Как странны были речи маски!..* («Они читают стихи»), а также: *И под маской – так спокойно / Расцвели глаза* («Неизбежное»). Это «ретроактивное» прочтение Готье окончательно удостоверяло связь личности Блока с той семантической системой, которую мы вынуждены довольно неуклюже назвать «серафитическим кодом» европейской литературы. Таким образом, в месяцы работы над «Четками» Ахматова имела дело с ясно очерченным и одновременно в значительной степени эсотеричным семантическим ореолом личности Блока («Серафита» никогда не издавалась в России; четверостишие Анненского не было опубликовано; гумилевские переводы из Готье лишь готовились к печати). Эта ситуация предопределила авторскую стратегию Ахматовой.

Дав в ударном месте сборника (ср. хорошо известную роль *острия* в эстетике акмеизма) ключ к своему шифру (в «Симфонии ярко-белого» говорилось прямо: *Она пришла ли с Серафитой / С полей гренландских, полных тьмой? / Мадонна бездны ледовитой, / Иль сфинкс, изваянный зимой* – пер. Гумилева), Ахматова насытила книгу отсылками к «Серафите», еще не актуализованными у ее предшественников. Из приведенных В. Н. Топоровым двенадцати слов, образующих семантическое поле героя «Четок», первые пять: *солнце, луч, свет, ясный, золотой* – являются лейтмотивными в «Серафите». Для экономии объема ограничимся рядом подтекстов к увертюре сборника – стихотворению «Смятение». *Было душно от жгучего света, / А взгляды его как лучи* – ср.: «Никогда еще Серафитус не сиял столь ярко <...> Было ли это сияние следствием резкого контраста между золотым светом, исходившим от солнца, и тьмой облаков, сквозь которые прошла эта юная пара? <...> Золотой огонь, испускавшийся его очами <...> соперничал с лучами солнца, и казалось, солнце не давало свет его глазам, а, наоборот, получало свет от них»²⁹; «но бедную девушку заморозил один его взгляд, взгляд, пронизавший ее подобно тому, как солнечный луч проходит сквозь призму»³⁰; «чтобы свет приходил ко

мне лишь из твоих глаз»³¹; «Светлые лучи охватили их без их ведома»³²; «Солнце сказало себе: Если бы я осветило ее, она бы погибла, бедный цветочек!»³³; «Свет рождал мелодию, мелодия рождала свет, краски были светом и мелодией»...³⁴; «Он восходил, как лучезарное солнце восходит из лона вод»³⁵; «Двое любовников, казалось, слышали чей-то голос в лучах солнца»³⁶; *Я только вздрогнула* – «Минна вздрогнула, услышав, так сказать, новый голос своего вожатого»³⁷; *От лица отхлынула кровь... Мне очи застит туман* – «Останови меня, Серафитус, – сказала бледная девушка»³⁸; «Затем от ее волос до ее стоп вдоль спины прошла дрожь, сперва ледяная, но которая вскоре влила в ее нервы невыносимый жар, запульсировала в жилах и разбила все ее конечности электрическими разрядами»³⁹; *И я не могу взлететь, / А с детства была крылатой* – «Мы рождены, чтобы стремиться в небо»⁴⁰; «Не чувствуешь ли ты на себе крыльев?»⁴¹; «Люби его, бедное дитя земли, к которой тебя непреодолимо пригвождает судьба<...>» Я желал себе спутника, чтобы вознестись с ним в царство света, я хотел показать тебе этот комок грязи, и я вижу, что ты к нему привязана по-прежнему»⁴²; «Я бы хотела иметь крылья, Вильфрид, чтобы покрыть тебя ими...»⁴³; *И загадочных, древних ликов / На меня поглядели очи* – отсылка к семантике сфинкса, о которой говорилось выше; ср. также: «Ей казалось, она видит там некое чудовище, изрыгающее на нее яд, чудовище, магнетические глаза которого чаровали ее»⁴⁴. Итак, «блоковская» тема сборника была в равной мере и «серафитической» темой: «идеальный читатель» Ахматовой должен был воспринять оба значения одновременно.

Теперь мы можем попытаться восстановить ту символическую модель своих отношений с Блоком, которую строила Ахматова. Да этого необходимо снова вспомнить о французских андрогинах (имея здесь в виду и чисто символический андрогинизм). Нарративное развертывание семантики андрогина почти всегда предполагало треугольник: андрогин – женщина – мужчина. Этот треугольник выявлял амбивалентность андрогина, после чего распадался – распадался в разных случаях по-разному, но в зрелых текстах «андрогинного цикла» – «Златоокой девушке», «Мадемуазель де Мопен» и «Серафите» – андрогин исчезал (погибал, уезжал, возносился), оставляя своих соперничающих разнополюх влюбленных лицом к лицу. При этом в «Мадемуазель де Мопен» и «Серафите» андрогин завещает своим разнополюм поклонникам соединиться в память о нем. Ориентируя лирический сюжет «Четок» на «Серафиту», Ахматова должна была приписать себе роль влюбленной в Серафитуса Минны (ср. Минна – Анна), а объекту своей любви – роль гордого, печального и лучезарного андрогина. Действительно, выделенная В. Н. Топоровым общая схема «Четок» точно совпадает с ситуацией «Минна – Серафитус».

Более конкретное представление о ситуации дают следующие реплики Минны: «Прежде чем посмотреть на то, что ты мне показываешь, и выслушать тебя, скажи мне, Серафитус, почему ты отталкиваешь меня?» Ср. семантику отторжения/отстранения женщины в большинстве известных нам воспоминаний Ахматовой о Блоке и в некоторых свидетельствах современников⁴⁵. Продолжим цитату: «Я тебе не угодила? скажи, чем? Я бы хотела не иметь ничего своего; я бы хотела, чтобы мои земные богатства принадлежали тебе, как уже принадлежат тебе богатства моего сердца; чтобы свет приходил ко мне лишь из твоих глаз, как моя мысль истекает из твоей мысли» (ср.: *От тебя приходила ко мне тревога / И умение писать стихи*); «я бы не боялась тогда уже оскорбить тебя, отсылая тебе таким образом отражения твоей души, слова твоего сердца, свет твоего света»⁴⁶. «Ты меня никогда не полюбишь, я слишком несовершенна, ты меня презираешь»⁴⁷ (ср. более поздние стихи «анреповского» цикла: *Это просто, это ясно, / Это всякому понятно, / Ты меня совсем не любишь, / Не полюбишь никогда*). И наконец: «Почему он не хочет, чтобы я его любила?»⁴⁸

Ответная позиция Серафитуса выражается в следующих репликах: «Я бы не сумел быть твоим спутником <...>⁴⁹ Послушай, я лишен вкуса к земным плодам; ваши радости мне слишком хорошо известны; и, подобно растленным императорам языческого Рима, я пришел к отвращению от всех вещей, ибо я получил дар ясновидения. Оставь меня <...> Я, как изгнанник, нахожусь вдали от неба и, как чудовище, вдали от земли. Мое сердце больше не трепещет: я живу лишь собой и для себя <...> Никто здесь не в силе исполнить мои желания, успокоить мое нетерпение, и я разучился плакать. Я один. Я смирился и я жду⁵⁰».

Но как соотносилась ахматовская модель ситуации с блоковской моделью? Отвечая на этот вопрос, мы неизбежно обращаемся к проницательно указанному В. Н. Топоровым стихотворению «О нет! не расколдуешь сердца ты...», написанному Блоком 15 декабря 1913 года, накануне свидания с Ахматовой. Легко увидеть, что первые шесть строк этого текста (*О, нет! не расколдуешь сердца ты / Ни лестию, ни красотой, ни словом. / Я буду для тебя чужим и новым, / Все призрак, все мертвец, в лучах мечты. / И ты уйдешь. И некий саван белый / Прижмешь к губам ты, пребывая в снах*) вполне соответствуют «серафитическому коду» (ср. особенно цитату из «Серафиты» под № 20). «Серафитична» и в целом вся семантическая структура текста, построенная на противопоставлении «неземного сна», связанного с лирическим Я – и земного мира, осмысленного в платоновском духе («мир, другой, на миг благоуханный», «весна небытия»). Эфемерность земного мира – главное обвинение, которое

предъявляет дольней жизни Серафитус («Rien n'est stable ici» – «Ничто здесь не устойчиво»⁵¹). Более того: блоковское «И он придет, знакомый, долгожданный / Тебя будить от неземного сна» соотносится с позицией Серафитуса, который адресует Минну к земному мужчине: «Люби его, бедное дитя земли <...> Прощай. Оставайся на земле, наслаждайся ощущениями, играй с детьми, молись с виновными, возводи глаза к небу в своих страданиях; дрожи, надейся, трепещи; у тебя будет спутник, ты сможешь еще смеяться и плакать, давать и получать»⁵². Эти схождения совершенно не случайны: в июне-июле 1913 г., находясь во Франции, Блок прочитал «Серафиту», что и отметил в своей записной книжке. Особо он выделил фразу Бальзака: «Родина, подобно лицу матери, никогда не испугает ребенка»⁵³ – в устах Серафитуса эти слова относились к небесной бездне, распахнутой над людьми. 19 июля Блок записал: «Я дочитал «Серафиту», то есть со второй трети начал почти только перелистывать. Великолепная первая глава, а остальное – мне чуждо и не нужно»⁵⁴. Первая глава (в отличие от последующих) была целиком посвящена отношениям Серафитуса с Минной: она состояла из вступительного пространного описания полярных пейзажей и рассказа о сверхъестественном вознесении Серафитуса с Минной на гору Фальберг. Вознесение это не могло не напомнить Блоку его собственные метельные полеты в стихотворениях, написанных 3-4 и 8-9 января 1907 года⁵⁵.

Таким образом, наличие «серафитического кода» в «Снежной маске» было непреднамеренным со стороны Блока. Диагнозы Анненского и Иванова оказывались поэтому информативными. Можно допустить, что само обращение Блока к тексту «Серафиты» не являлось случайностью (помимо прочего, надо вспомнить, что тетка Блока, М. А. Бекетова, была известной переводчицей Бальзака). Зато с лета 1913 г. «серафитические» элементы становятся у Блока осознанными. Цитация «Серафиты» особенно заметна в стихотворении 1916 г. «Демон» («Иди, иди за мной – покорной...»), имевшем в рукописи многозначительный подзаголовок «Упражнение».

Итак, зимой 1913-1914 гг. Блок осознанно владел «серафитическим кодом» наравне с Ахматовой. Можно поэтому предположить, что «Серафита» так или иначе фигурировала в их устных диалогах этого времени и/или в недошедших до нас текстах (ср., в частности, неизвестный контекст строк Ахматовой *От тебя приходила ко мне тревога...*). Поводом здесь могло быть как чтение «Серафиты» Блоком, так и завершение Гумилевым работы над переводами из Готье. Это становится еще более вероятным, если учесть разительное совпадение: в июле 1913 г. Блок читает «Серафиту», и июлем же 1913 г. помечено у Ахматовой ключевое стихотворение «Покорно мне воображень» с наиболее прозрачной отсылкой к «Серафите». Как мини-

мум равновозможными приходится признать два объяснения: 1) «бывают странные сближения»; 2) Ахматова прибегла к ложной датировке, чтобы синхронизировать свою отсылку к «Серафите» и блоковское обращение к «Серафите», момент которого стал ей раньше или позже известен. В этом случае перед нами двойная шифровка: первый, доступный для современников, ключ к стихотворению Ахматовой задается датой публикации и сближением с текстом Гумилева, а второй доступный для потомков (ср.: *Чтобы нас рассудили потомки*) – датой написания и сближением с записной книжкой Блока. Такой *tour de force*, как кажется, вполне соответствовал бы ахматовским представлением о поэтической тайнописи.

Более того: в этом случае «серафитический треугольник» Блок – Ахматова – Гумилев приобретает предельную автометаописательную выраженность. И здесь, наконец, пора обратиться к третьей вершине треугольника. В «Серафите» Бальзака эту третью вершину воплощает Вильфрид, о котором Серафитус говорит: «Вильфрид – мужчина, мужчина, закаленный страстями, который сумеет сжать тебя в своих мускулистых объятиях, который заставит тебя почувствовать над собой широкую и сильную длань. У него красивые черные волосы, глаза, полные человеческих мыслей, сердце, изливающее потоки лавы в те слова, которые произносятся его устами. Он разобьет тебя своими ласками»⁵⁶. Очевидна близость этого портрета к гумилевской Я-концепции. Затем облик Вильфрида конкретизируется в описании от автора: «...его движения указывали на совершенство физического аппарата, чуткость ощущений и верность их взаимодействия. Этот человек мог бороться с дикарем, слышать, подобно дикарю, шаги врагов в лесной глубине, чують запах врага в воздухе и видеть на горизонте сигнал от друга. Его сон был легким, как сон всех существ, не желающих быть застигнутыми врасплох. Его тело быстро вступало в гармонию с климатом тех стран, в которые его приводила бурная жизнь. Искусство и наука с восхищением узрели бы в этом организме своего рода человеческий образец, все в нем было уравновешено: действие и сердце, разум и воля. <...> изучения расширили его разум, размышление заострило его мысль, науки расширили его понимание. Он изучал человеческие законы, игру интересов, вызываемых к жизни человеческими страстями и, казалось, рано освоился с абстракциями, на которых покояется общества. Он побледнел, сидя за книгами, повествовавшими о людских деяниях прошлого, затем он бодрствовал в европейских столицах в разгар празднеств; он пробуждался во многих постелях, он, может быть, спал на поле боя в ночь, предшествующую битве, и в ночь, следующую за победой; быть может, бурная юность бросала его на палубе корсарского корабля по самым разным уголкам земного шара; таким образом, он ведал и сегодняшние деяния людей

<...> Минна подозревала в этом человеке каторжника славы, а Серафита знала его в нем: обе восхищались им и жалели его»⁷⁷. Сходство с гумилевским жизнестроением довершается монологом Вильфрида: «Я прошел через весь Север, через эту великую мастерскую, где куются новые расы, которые распространяются по земле подобно живым покрывалам, призванные освежить одряхлевшие цивилизации. Я хотел начать свое дело в одной из этих точек, завоевать над каким-нибудь племенем власть, которую дают сила и разум, подготовить мой народ к битвам, начать войну, распространить ее подобно пожару и растерзать Европу <...> Но, дорогая Серафита, мои наблюдения отвратили меня от Севера, сила здесь чересчур слепа, и я жажду Индии. <...> Итак, я мечтаю пройти сквозь русские степи, прийти к границе Азии, затопить ее вплоть до Ганга моим триумфальным человеческим наводнением, и там я опрокину английское господство. Семь человек уже осуществляли подобный план в различные эпохи. Я обновлю это Искусство, как сделали сараины, брошенные Магомедом на Европу!»⁷⁸ Приведенные пассажи поочередно соотносятся с личностями «четвертого», «третьего» и «второго» Гумилева, как они перечислены в его стихотворении «Память». Совершенно очевидно, что Гумилев отождествлял себя с Вильфридом. Дополнительное обоснование этому мы находим в раннем гумилевском стихотворении «Андрогин» (написано до февраля 1908 г.): <...> *Подруга, я вижу, ты жертвуешь много, / Ты в жертву приносишь себя самое, / Ты тело даешь для Великого Бога, / Изысканно-нежное тело свое. / <...> Я вижу, ты медлишь, смущаешься... Что же?! / Пусть двое погибнут, чтоб ожил один, / Чтоб странный и светлый с безумного ложа, / Как феникс из пламени, встал Андрогин.* Разумеется, ситуация здесь не соотносится прямо с «Серафитой», однако она подтверждает, что Гумилев проецировал себя на андрогинную символику и отождествлял себя с мужским полюсом.

Позволительно предположить, что именно Гумилев инициировал осмысление отношений «Блок – Ахматова – Гумилев» в «серафитических» терминах. Гумилев раньше и ближе двух других участников соприкоснулся с «серафитическим кодом» французской культуры; кроме того, он любил «театр жизни». Ср. воспоминания о лете 1910 года: «В дальнейшем постоянным нашим занятием была своеобразная игра, изобретенная Гумилевым: каждый из нас изображал какой-то определенный образ или тип <...> Каждый должен был проводить свою роль в повседневной жизни. Забавно было видеть, как каждый из нас постепенно входил в свою роль и перевоплощался. Наша жизнь как бы приобрела новое измерение. Иногда создавались очень острые положения; но сознание, что все это лишь шутка, игра, останавливало назревшие конфликты. <...> В характере Гумилева была черта, за-

ставлявшая его искать и создавать рискованные положения, хотя бы лишь психологически»⁵⁹. Отношения «Гумилев – Ахматова – Блок» и были таким «рискованным положением», «хотя бы лишь психологически».

Итак, зимой 1913-1914 гг. и Гумилев, и Ахматова, и Блок знали свои символические роли. Для Блока и Гумилева эти роли оказались вполне органичными; их Я-концепции прекрасно вписывались в «серафитический код». 5 февраля 1914 года Блок пишет: «Пусть душил жизни сон тяжелый, / Пусть задыхаюсь в этом сне, – / Быть может, юноша веселый / В грядущем скажет обо мне: / Простим угрюмство – разве это / Сокрытый двигатель его? / Он весь – дитя добра и света, / Он весь – свободы торжество!» Эта знаменитая автохарактеристика насквозь «серафитична». Не менее естественным был характер Вильфрида для Гумилева. Парадоксальным образом, наиболее проблематичным был символический статус Ахматовой – протагонистки этого «театра для троих». Блестяще исполненная ею партия Минны отнюдь не истощивала ее символического амплуа. Не обсуждая сейчас Я-концепцию Ахматовой, отметим, что ее партнеры по ситуации не могли быть последовательны в собственном построении ахматовского образ. В первую очередь это относится к Гумилеву. И «серафитический код», и роль Вильфрида были привычны Гумилеву, но Ахматовой он привык приписывать роль Серафиты, а не роль Минны. Именно роль Серафиты он отвел Ахматовой в своем ключевом стихотворении «Она». Прочитируем наиболее симптоматичные строки: *Я знаю женщину: молчанье, / Усталость горькая от слов / Живет в таинственном мерцанье / Ее расширенных зрачков. <...> Перед жизнью дольной и отрадной / Высокомерна и глуха. <...> Когда я жажду своеволий / И смел и горд – я к ней иду / Учиться мудрой сладкой боли / В ее истомах и бреду. / Она светла в часы томлений / И держит молнии в руке, / И четки сны ее, как тени / На райском огненном песке.* Все процитированное отсылает нас ко второй главе бальзаковского текста, посвященной отношениям Серафиты и Вильфрида. Ср., в частности: «Я разбит, я сломлен, потому что решился играть с призрачным миром, который носит в себе эта мягкая и хрупкая девушка. Такова она на ваш взгляд, но для меня она самая жестокосердая волшебница. Да, для меня она подобна колдунье, которая в своей правой руке держит невидимое устройство, способное сотрясать земной шар, а в левой руке – молнию, чтобы все испепелять по своей прихоти. Наконец, я не могу больше смотреть на ее чело; оно невыносимо светлое»⁶⁰. Серафитическая семантика рассеяна по всем текстам Гумилева, окружающим в сборнике «Чужое небо» стихотворение «Она» (ср., в частности, отсылку к Леконту де Лилю в стихотворении «Однажды вечером», непосредственно предшествующем стихотворению «Она»).

Но и Блок не был до конца един с Ахматовой в символическом построении ситуации. Не противореча роли Серафитуса своей Я-концепцией, он, во-первых, никак не мог играть роль Серафиты в отношении Гумилева, а во-вторых, он строил образ Ахматовой, расходившийся с ролью Минны. Идея амбивалентности красоты, организующая его мадригал «Анне Ахматовой», откровенно несовместима с принципом моновалентности, воплощением которой является Минна. Напротив, амбивалентность отсылает к семантическому полю андрогина. Другой мотив известных нам блоковских обращений к Ахматовой – отрицание театральности. Начавшись в мадригале, где ограниченность театральных ролей противопоставлена грустной и сложной самооценке человека, этот мотив проходит через письмо от 14 марта 1916 года, посвященное поэме «У самого моря», и завершается в реплике «Мы не тенора». Ощутимо ответный характер этого отрицания позволяет предположить, что призыв к театральному прочтению жизненных ситуаций, шедший от Ахматовой и изначально вдохновленный Гумилевым, встретил в какой-то момент сопротивление Блока.

Гумилев был последователен и театрален в интерпретации своих отношений с Ахматовой; Блок был менее последователен и менее театрален. Но и тот, и другой строили дисгармоническую модель отношений, отражавшую глубинный смысл жизненной ситуации Ахматовой. Ситуация эта определялась парадоксальным статусом женщины-поэта, который послужил предметом рефлексии для Н. В. Недоброво в его достопамятной статье 1915 года и который автоматически порождал андрогинную семантику даже на грамматическом уровне (ср. завершающую фразу кузминского предисловия в «Вечеру»: «А зовут его – Анна Ахматова»). Именно эту андрогинность ставит Ахматовой в вину герой «Четок»: *Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость*. Этот андрогинизм культурной роли женщины-поэта тесно соотносился со скрытой мужественностью ахматовского «Я», отмеченной во все той же статье Н. В. Недоброво. Если видеть, вслед за О. А. Седаковой, глубинный мотив поэтического мира Ахматовой в принципе «одно в другом»⁶¹, то важнейшим проявлением этого принципа оказывается формула «мужское в женском». Можно сказать, что именно этот культурно-психологический андрогинизм Ахматовой препятствовал гармоническому осуществлению ее отношений и с Гумилевым, и с Блоком (применительно к случаю с Блоком ср., в частности, слова Недоброво о любви поэтов: «Страх, который они внушают глубиной своих поползновений, заставляет бежать от них»⁶²). Отношения женщины и мужчины неизменно оказываются придавлены отношениями поэта и поэта. В ситуации «Блок – Ахматова – Гумилев» образ андрогина

становился синонимичен не только равнодушной самодостаточности, но и поэтическому дару: и одно, и другое равно означали невозможность счастливой любви, выявляя здесь свою тесную взаимообусловленность. Любовь к серафитическому андрогину – любовь Гумилева к Ахматовой и Ахматовой к Блоку – это любовь поэта и любовь к поэту, то есть несчастная любовь *par excellence*. Позволительно предположить, что итоговое символическое обобщение данной ситуации Ахматова вложила в одно из самых загадочных своих стихотворений позднего периода – «В Зазеркалье». Как известно, «зеркало – это сквозная ахматовская метафора для обозначения (текстообразующего) взгляда на самое себя со стороны»⁶³ – следственно, в стихотворении (как и в «Поэме без героя») действуют не люди, а роли, символические обличья, отслоившиеся от людей. Эпиграф из «Оды к Венере» Горация (III, 26) отсылает к следующей строфе: *О золотого Кипра владычица / И стен Мемфиса, вечно бесснежного! / Высоко поднятым бичом ты / Раз хоть коснись непокорной Хлои!* (Пер. А. Семёнова-Тяп-Шанского). Здесь появляются взаимосвязанные значения *Египта* и *снежности* – компоненты «серафического кода». Непокорная Хлоя – это, конечно же, облик Ахматовой в ее отношениях с Гумилевым (*Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя*). Непокорная же Хлоя, познавшая наконец бич Венеры – это, очевидно, гумилевская Ахматова в ее отношениях с Блоком. В самом стихотворении действуют три личины – Я, Ты и красotka не из нашего столетия, явно напоминающая столетнюю чаровницу из «Поэмы без героя». Можно допустить, что Я – это маска Женщины, Ты – маска Мужчины, а Красotka – это романтический андрогин XIX века, наполовину Серафита, наполовину мадемуазель де Мопен – но одновременно и Поэзия, и Муза. Серафита-Муза, олицетворение психической самодостаточности и поэтического дара – это та третья, присутствие которой безнадежно разрушает гармонию между Я и Ты: *Вдвоем нам не бывать*. Влечение к этой бисексуальной Музе представлено как запретная страсть, в духе «Мадемуазель де Мопен» и в полном соответствии с ахматовскими представлениями о колдовских корнях поэтического творчества. *Адский же круг* – это полярная пустыня, царство Серафиты и последний круг дантова ада, о котором говорится в смежном ахматовском фрагменте того же 1963 года «Оттого, что я делил с тобою...» («Говорит он»). Последним аргументом в пользу такого прочтения «В Зазеркалье» является его дата: 5 июля 1963 года. По ахматовскому закону вечного возвращения, эта дата отсылает к июлю 1913 года, специально отмеченному Ахматовой как время ее любви к серафитическому андрогину (ср. слова «столетней чаровницы»: *И привел меня сам Июль*). Стихотворение «В Зазеркалье» оказывается одной из метаморфоз стихотворения «Покорно мне вообра-

женье...» Оно возвращает нас к «Четкам» и одновременно вводит в круг трансформаций серафитической топики у поздней Ахматовой – но это уже тема другой работы.

Примечания

¹Топоров В. Н. Ахматова и Блок. Berkeley, 1981. P. 20.

²Топоров В. Н. Указ. соч. С. 48-63.

³Топоров В. Н. Указ. соч. С. 55.

⁴Даже в самых компетентных работах последнего времени: *Мицз З. Г., Юлова А. П.* Из комментария к циклу Блока «Снежная маска» // Уч. зап. ТГУ. Вып. 620 («Типология литературных взаимодействий»). Тарту, 1983. С. 99-108; *Nilsson N. A.* Russia and the Myth of the North: the Modernist Response // *Russian Literature*. 1987. Vol. 21. № 2. P. 125-140 – круг источников «северного мифа» русских модернистов ограничивается Данте, Оссианом, скандинавской литературой и скандинавистикой, русским фольклором и лирикой Пушкина.

⁵Ср., «Генезис символа откладывается в синхронии и отражается на поэтике строящегося вокруг него текста. Символ, таким образом, смешивает диахронный и синхронный аспекты. Описание символики предполагает реконструкцию истории символа <...>» (*Ямпольский М. Б.* К символике водопада // Труды по знаковым системам. Т. 21. Тарту, 1987. С. 27).

⁶*Gautier Th.* Mademoiselle de Maupin. P.: Garnier-Flammarion, 1966. P. 80.

⁷*Balzac H. de.* Oeuvres complètes. Т. 21. P.: Le Prat, 1961. P. 41, 44, 46, 50, 139 (далее – Balzac).

⁸*Balzac.* P. 48, 50, 62, 67, 68, 72, 74, 112, 113, 114, 134, 137, 138, 147, 154.

⁹*Balzac.* P. 72.

¹⁰*Beautés angéliques* – p. 53; *sensation céleste* – p. 61; *fleur céleste, Anges* – p. 103; *Anges* – p. 157, 161; *démon* – p. 61, 72, 98, 109.

¹¹См. об этом: *Bertault Ph.* Notice sur Séraphita // *Balzac.* Op. cit. P. 10-12.

¹²⁻¹³Мы не рассматриваем здесь тексты других национальных традиций, в частности англо-американские параллели. Из обширной литературы по проблеме андрогинии (см. тематическую библиографию: *Bazin N. T.* The Concept of Androgyny: a Working Bibliography // *Women's Studies*. № 2. 1974. P. 217-235.) укажем лишь несколько публикаций, наиболее важных для нашей темы: *Delcourt M.* Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique. Paris, 1958; *Busst A. J. L.* The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century // *Romantic Mythologies* / Ed. by J. Fletcher. London, 1967; *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. № 7. 1973: *Bisexualité et différence des sexes*; *Crouzet M.* Monstres et merveilles: poétique de l'Androgyne // *Romantisme*. 145. 1984. P. 25-41. О винкельмановских корнях рассматриваемой нами парадигмы см. также: *Giraud R.* Winckelmann's Part in Gautier's Perception of Classical Beauty // *Yale French Studies*. № 38. 1967. P. 172-182.

¹⁴*Balzac.* P. 49.

¹⁵*Ibid.* P. 53.

¹⁶*Ibid.* P. 105.

¹⁷*Готье Т.* Эмали и камеи (двуязычное издание) / Сост. Г. К. Косиков. М., 1989. С. 58-59, 60-61 (далее: Готье – Гумилев).

¹⁸*Готье – Гумилев.* С. 68-69.

¹⁹Бодлер Ш. Цветы зла / Изд. подготовили Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. М., 1970. С. 35 (далее – Бодлер).

²⁰Balzac. P.53.

²¹Гомье – Гумилев. С. 70-71.

²²Balzac. P. 47.

²³Ibid. P. 72-73.

²⁴Бодлер. Op. cit.

²⁵Анненский И. Ф. Книги отражений / Изд. подготовили Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 407-408.

²⁶Balzac. P. 52.

²⁷Гомье – Гумилев. С. 58-59.

²⁸Там же. С. 172-173.

²⁹Balzac. С. 52-53.

³⁰Ibid. P. 53.

³¹Ibid. P. 54.

³²Ibid. P. 55.

³³Ibidem.

³⁴Balzac. P. 160.

³⁵Ibidem.

³⁶Balzac. P. 164.

³⁷Ibid. P. 58.

³⁸Ibid. P. 48.

³⁹Ibid. P. 49.

⁴⁰Ibid. P. 50.

⁴¹Ibid. P. 55.

⁴²Ibid. P. 56.

⁴³Ibid. P. 65.

⁴⁴Ibid. P. 49.

⁴⁵Ср., в частности, известное письмо А. А. Кублицкой-Пиоттух к М. П. Ивановой от 29 марта 1914 года: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 431; ср. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1: 1938-1941. М., 1989, с. 151, 178; ср. также в более широком контексте: Иванов Вяч. Вс. Беседы об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 485.

⁴⁶Balzac. P. 54.

⁴⁷Ibid. P. 55.

⁴⁸Ibid. P. 134.

⁴⁹Ibid. P. 54.

⁵⁰Ibid. P. 56.

⁵¹Ibid. P. 54.

⁵²Ibid. P. 56.

⁵³Блок А. Записные книжки: 1901-1920. М., 1965. С. 190.

⁵⁴Там же. С. 192.

⁵⁵Цикл «Снега». – Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2 М. – Л., 1960. С. 212-235.

⁵⁶Balzac. P. 56.

⁵⁷Ibid. P. 101-102.

⁵⁸Ibid. P. 140-142.

⁵⁹*Неведомская В.* Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж – Нью-Йорк – Дюссельдорф, 1989 (Репринт: М., 1990). С. 153-154.

⁶⁰*Balzac. P.* 72.

⁶¹*Седакова О. А.* Шкатулка с Зеркалом: Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. Т. 17. Тарту, 1984. С. 93-108.

⁶²*Недоброво Н. В.* Анна Ахматова // А. Ахматова. Поэма без героя / Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерера. М., 1989. С. 263.

⁶³*Тименчик Р. Д.* Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. Т. 14. Тарту, 1981. С. 72.

Т. Л. Никольская

ПЕРЕВОД «ВЕПХИСТКАОСАНИ» К. БАЛЬМОНТА В ОЦЕНКЕ Г. РОБАКИДЗЕ

В 1914 г. К. Бальмонт приступил к переводу «Вепхисткаосани». Это была первая попытка передачи на русский язык шедевра Шота Руставели, предпринятая крупным поэтом¹. К лету 1914 Бальмонт перевел 15 строф из «Вступления» к поэме и послал их в Тифлис, жене своего друга, грузинского общественного деятеля Александра Канчели². Ознакомившись с этими стихами, критик и эссеист Г. Робакидзе написал статью «Встреча двух гениев», которая была опубликована на русском языке в газете «Кавказ» и на грузинском в газете «Теми»³. В этой статье Робакидзе без разрешения автора привел по памяти ряд строк из перевода, произведших на него сильное впечатление. Так, в качестве примера удачной передачи колоритного восточного образа он процитировал отрывок из четвертой строфы:

Янтарем пишу я черным, тростником черчу узорным, —
Кто к хвалам прильнет повторным, в сердце примет он копье,

соответствующий строкам Руставели:

Мелнад вихмаре гишрис тба да калмад нан рчеули,
винца исминос, даэсвас лахвари гулса хеули.

Таким образом, критик познакомил читателей с образцами бальмонтовского творчества раньше, чем это сделал сам поэт⁴. Ценность и новизну проделанной Бальмонтом работы Робакидзе видел в проникновении поэта-переводчика в духовные глубины творчества Руставели, отсутствии академизма, «мертвящего живой трепет стиха» и свойственного, по его мнению, предшествовавшим русским переводам.

Особое место в статье уделялось теме солнца, занимающей важнейшее место в творчестве обоих поэтов. Сравнительный анализ функции солнца у Бальмонта и Руставели Робакидзе проводил, опираясь на тезис Ницше о взаимодействии дионисийского и аполлонического начал в искусстве. По мнению грузинского критика, в поэзии Баль-

монта преобладало дионисийское начало, выразившееся в дифирамбических гимнах солнцу, стремлении «к огненной смерти», «жертвенной отдаче солнечным мгновениям»⁵. Поэзию Руставели, по словам Робакидзе, определяло аполлоническое начало, умеряющее безудержность Диониса. Исходя из этой антитезы Робакидзе определяет и отношение поэтов к солнцу. Бальмонт, по его мнению, восходит к светилу и приносит ему жертву. Руставели исходит из солнца, преображая солнечную жертву. Поэтому солнечная мужественность поэтической энергии грузинского гения противостоит планетарной женственности бальмонтовской музыки.

Годом позже Робакидзе опубликовал в газете «Кавказ» другую статью о Бальмонте⁶, в которой вновь вернулся к теме солнца в творчестве Руставели и Бальмонта. По его мнению, солнце у обоих творцов не только художественный образ, но и «живая космическая реальность... живое кольцо рождений и смертей, живой образ вечного рождения»⁷. Так же как и в предыдущей статье, критик налагает концепцию Ницше на творчество не только Бальмонта, но и Руставели, трактуя автора «Вепхисткаосани» как первого грузинского символиста. Эту мысль Робакидзе впоследствии разлил в статье «Грузинский модернизм», в которой писал о символическом пути Грузии, предначертанном гением Руставели⁸. Доказывая присутствие солнца в «Вепхисткаосани» как живой космической реальности, Робакидзе приводит послание Нестан-Дереджан своему возлюбленному из 39-й главы поэмы, в котором говорится, что если влюбленным не будет суждено встретиться на земле, они обязательно увидятся на небесах, так как оба являются элементами солнца.

Перевод Бальмонта был с восторгом встречен в десятые годы и другими грузинскими критиками⁹. С течением времени, после появления переводов Д. Петренко, Н. Заболоцкого, Ш. Нуцубидзе, отношение критики к работе Бальмонта претерпело существенные изменения. Однако многие исследователи и сейчас считают, что, несмотря на значительные недостатки, этот перевод обладает большими достоинствами и имеет этапное значение. К такому выводу пришел, в частности, С. Иорданишвили, построчно сопоставивший перевод с оригиналом¹⁰.

Оценка перевода Бальмонта, данная Г. Робакидзе, при всей спорности и субъективности некоторых положений представляет интерес, как первый отзыв на вклад Бальмонта в приобщение русского читателя к творчеству грузинского гения. Между тем, поскольку имя Робакидзе длительное время было под запретом, в библиографии руствелологической литературы статья «Встреча двух гениев» по цензурным соображениям приведена без имени автора¹¹. Нужно отметить, что интерес Робакидзе к функции солнца в «Вепхисткаосани» и творчестве Баль-

монта был связан с разработкой солярной темы в его собственном творчестве¹².

Примечания

¹О предшествовавших Бальмонтскому переводах см.: *Андгуладзе Л.* Дореволюционные русские переводчики поэмы Руставели. Тбилиси, 1969.; Она же. Неизвестные переводчики «Витязя в тигровой шкуре» // Литературные взаимосвязи. Сб. 2. Тбилиси, 1969. С. 366-367.

²См.: *Бальмонт К.* Из письма к Т. Р. и А. И. Канчели // Литературная Грузия. 1957. № 6. С. 113.

³Кавказ. 1914. 14 октября. № 232; Теми. 1914. 20 октября. № 190.

⁴Бальмонт выступал в Грузии с чтением фрагментов из перевода «Вепхисткаосани» осенью 1915 г., а публиковать отрывки начал с 1916 г.

⁵*Робакидзе-Кавкасиели Г.* Встреча двух гениев // Кавказ. 1914. 14 октября. № 232.

⁶*Робакидзе-Кавкасиели Г.* О Бальмонте // Кавказ. 1915. 1 октября. № 221.

⁷Там же.

⁸*Робакидзе Г.* Грузинский модернизм // *Ars* (Тифлис). 1918. № 1. С. 47.

⁹См., напр.: *Ариматиели И.* [И. Имедашвили]. Шота Руставели и Константин Бальмонт // Театр и жизнь. 1915. № 41. С. 6-8 (на грузинском языке); *Б-зе С.* Бальмонт и Шота Руставели // Закавказская речь. Тифлис. 1916. 5 января. № 3.

¹⁰См.: *Иорданшвили С.* Русский перевод К. Бальмонта поэмы «Носящий барсову шкуру.» Тбилиси, 1964 (на грузинском языке).

¹¹См.: *Имедашвили Г.* Руствелологическая литература (1712-1956). Тбилиси, 1957. С. 326 (на грузинском языке).

¹²Эта тема наиболее отчетливо выражена в драме-мистерии «Лонда» (1922).

Р. Д. Тименчик

ЕВРЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

(Три предварительных замечания)

Систематическое обследование означенной темы находится в самом зачатке¹. Сравнивая века нынешний и минувший, можно отметить как одну из основных тенденций нынешнего в трактовке еврейских мотивов (как «библейских», так и топики «рассеяния») усиливающуюся интериоризацию темы, движение от описательности, экзотизма и морализаторства к поискам внутреннего драматизма. И в этой связи стоит указать на три обстоятельства.

1. Тема интериоризируется через мотив личной генеалогии, иногда даже не подтверждаемой ближайшей родословной, как в стихотворении известного впоследствии советского филолога А. А. Смирнова.

В моих жилах течет кровь библейских Пророков,
В моих жилах течет кровь библейских Царей,
И звучат голоса неотступных намеков
Дни и ночи в крови беспокойной моей.

Я, еврейский царевич, брошен судьбою
В дальний край непонятных и чуждых людей.
Окруженный враждебно-холодной толпою,
Я влеку вереницу томительных дней.

Словно хрупкий цветок палестинского края,
Возлеянный роскошью южных долин,
Вдалеке от отчизны своей умирая,
Молча гибну один среди северных льдин.

Но когда, на лучах золотого светила,
Мне привет из отчизны приносит весна,
В мою грудь возвращаются вещие силы.
Я пытаюсь проснуться от тяжкого сна.

Поднимается кровь на великую битву.
В ней – наследье отцов, в ней призывы веков.
И несу я последнюю к Богу молитву:
«Будь ко мне милосерден, Господь Саваоф!»²

Генеалогия дает этиологическое обоснование личностного склада, – например, у А. И. Ромма:

Б. Горнунгу

Не служивал царю мой дальний прашур,
С веселыми товарищами в Греки
На легких ушкуях не гнал товаров,
По перелогам пней не корчевал.

Он не ходил с рогатиной на зверя,
Не сеял в землю будущего хлеба,
И ни с кого не собирал оброков,
И никому оброка не платил.

Наверно, талмудический филолог
В какой-нибудь ученой Саламанке,
Еврейских букв священные квадраты,
Которых не умею я читать, –

Сухому и горячему экстазу
Раскачиваясь в такт, следил он жадно,
Цепями раскаленных силлогизмов
Вплетаясь в сеть презрительных веков.

О предок мой, высокий и сутулый,
Худой и черный, чуть подслеповатый,
Иссушенный годами и лучами
Чужого солнца и родных книг!

Как у потомка боевых баронов
Вскипала кровь, когда навстречу смерти,
Пересекая веер пулемета,
В атаку шел кавалергардский полк, –

Так у меня подходит к горлу сердце,
Когда сижу над трудным местом Плавта:
Не кровь струится в побледневших жилах,
Но древняя и горькая вода,

Замешанная пылью библиотек³.

Генеалогия может быть и мотивировкой собственной поэтики, – как у К. А. Липскерова:

Я знаю, был я некогда царем;
Мне тяготят былые бармы плечи.
Обширный край забывшихся наречий
Мной был к преуспеванию влеком.

Покорным был я некогда рабом.
Среди песков, с вожатым встречным речи
В пустыне вел про то, что редки встречи,
Про караван навьюченный, про дом.

Все возвращает солнце огневое.
Вновь вижу мир и слушаю бывшее,
Как родины в певучем ветре зов.

Державие возвышенное слов
Подвластно мне, и вешние печали
В моих словах как древле зазвучали⁴.

На эти автогенеалогические проекции накладывается ходовой в эпохе мотив «вечного возвращения»:

На девичьих черных кудрях – тибетейка,
Раскрыт полушалок, чтоб сердцу вольней,
Да говор московский, – ты помнишь, еврейка,
О дальней отчизне твоей и моей?

Улыбка древней той томительной ночи,
Что первый изгнанный из рая познал,
Не эти ли губы, не эти ли очи
Я там, у Ливана, уже целовал?

Родиться и плод принести. Через годы
Вели тебя к нам огневые столбы,
И вот пред тобой расступились народы,
Лишенные высшего блага – судьбы.

И я, беспокойный и злой отщепенец,
С той мутью, что тщетно мы кровью зовем,
Ловлю твое сердце, как ловит младенец
Сосцы материнские жаждущим ртом.

Налей меня доброю млечной струею,
И я, приобщенный, по знойной пыли,
Подруга, я тенью пойду за тобою
По пастбищам обетованной земли⁵.

Далее тема развивается либо в категориях отречения, как у раннего Н. А. Оцуца:

Не развалины Иерусалима,
Не далекий давидовский щит,
Лишь Россия тобою любима,
Пулеметная лента трещит,⁶ –

либо в амбивалентном мотиве контраста и притяжения к России, как в сборнике Г. Э. Сорокина «Галилея»⁷.

2. Это обращение к генеалогическим истокам возникает в контексте все более распространяющегося сомнения в праве полноценного присутствия евреев в русской литературе⁸. Вот, например, формулировка А. Д. Скалдина в письме к Блоку, весьма созвучная взглядам адресата. А. Д. Скалдин различает евреев «нецивилизованных, т. е. культурных, и цивилизованных, т. е. акультурных, но все же обособленных. Первые, так или иначе уживающиеся с местным населением и не стремящиеся к государственной самостоятельности, к тому же немного романтики, вполне терпимы, а мне лично даже симпатичны. Вторые же, потеряв живую связь с религией (культурой) и развившие взамен утраченного непомерную самовлюбленность и чудовищный аппетит, – безусловно нетерпимы. Хлебников метко называет их серной кислотой»⁹.

С этой культурологической нетерпимостью связана концепция порчи евреями русского языка, памятная, например, по отзывам Городецкого о Мандельштаме¹⁰, но затронувшая и менее ожидаемых персонажей, например Блока, мнимым языковым ошибкам которого посвятил статью С. К. Маковский, разъяснявший в письме к Ю. П. Иваску в 1961 году: «...полуеврей»¹¹ (см. предсмертную фотографию) Блок попросту русского языка не чувствовал и потому сознательно, из самозабвения дерзости уродовал, утверждая свой «гений», которому «все дозволено», пользуясь нечуткостью огромного большинства русских «интеллигентов»¹².

Следует заметить, что выводить определенные черты стиховой поэтики из еврейского происхождения поэтов было свойственно не только представителям русского «серебряного века» – во Франции было популярно мнение Ш. Мориса, объяснявшего феномен *verse libre* еврейством одного из его инициаторов Гюстава Кана. Любопытный пример экспликации такой этноцентрической поэтики мы находим в письме А. А. Кондратьева к Вяч. Иванову: «Особенности семитических языков, заключааясь, между прочим, в несколько ином произношении арабами и евреями некоторых русских букв, соответствующим образом отражаются и на сочиняемых ими стихах. Классическими примерами семитической рифмы являются: мрамор – замер, паперти – заперты, мускулы – тусклы и т. п. (последнюю рифмой пленился однажды В. Я. Брюсов). Объясняется это тем, что гласные у семитов почти не произносятся и звучат для нашего слуха очень странно, например, слово «царь» семит произнесет ц(э)р'»¹³.

3. В свете затронутого выше диалога и конфронтации двух начал¹⁴ представляются интересными немногочисленные случаи двуязычных каламбуров и анаграмм, вовлекающих в смысловую игру семантику¹⁵ и фонику древнееврейского языка, как в пастернаковской «Степи» (1917), где рифмопара «запорошит – парашют» с ее подчеркнутым

консонантизмом фонетически кодирует ивритский прототип («begehit») ключевого слова стихотворения – «В начале», первого слова Пятикнижия¹⁶, заставляя «перечитывать» «святое писанье» (как сказано в одном из соседних стихотворений) на языке оригинала.

Примечания

¹См., например: *Портнов В.* «Земная соль». Еврейские мотивы в русской лирике // *Панорама Израиля. Иерусалим, 1991. № 269-270. С. 76-81.*

²Альманах «Гриф». М., 1905.

³*Ромм А.* Ночной смотр. М., [1927]. С. 13. Ср.: «Это ты в меня вселил пустынный дух, / Палестинский предок мой пастух...» (*Лецинский М.* Стихи. Кн. 2. Пг., 1922. С. 25).

⁴Весенний салон поэтов. М., 1918. С. 113.

⁵*Чуковский Н.* Сквозь дикий рай. Л., 1928. С. 17.

⁶РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 2. Ед. хр. 53; стихотворение посвящено и подарено Блоку. Об эволюции отношения к своему еврейскому происхождению Н. Оцуп рассказывает устами автобиографического героя в написанном в 1930-е годы романе «Беатриче в аду».

⁷См.: Ежегодник РО ПД на 1979 год. Л., 1981. С. 202.

⁸См., например, экспромт В. И. Анненского-Кривича о своем сотоварище по «Вечерам Случевского» А. Ф. Мейснере (1907):

Был Зарян, и был Черниговец,
Ишка Мейснер, мирный жид –
В Шклове раньше Ишка стриг овец,
А теперь, глядишь, строчит!

⁹Письмо от 3 марта 1910 г. – РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 403. Л. 2.

¹⁰Возможно, что о Мандельштаме идет речь в письме Городецкого к Вяч. Иванову от 3 марта 1916 г.: «О любом жиденке ты говоришь с большим пиэтетом за глаза, чем со мной в лицо» (РГБ. Ф. 109).

¹¹Примечание С. К. Маковского: «На это есть документационные доказательства!»

¹²Архив Йельского университета (США).

¹³РГБ. Ф. 109 (письмо от 23 апреля 1911 г.).

¹⁴Один из наиболее резких эпизодов – чтение Е. Г. Полонской своего стихотворения «Я не могу терпеть младенца Иисуса...» (*Полонская Е.* Знаменья. Пг., 1921. С. 31-32). См.: *Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников.* Л., 1991. С. 161.

¹⁵Так, в стихотворении Кузмина «Перый Адам» в начальном стихе «Йони-голубки, Ионины недра» ласковая орнитоморфность индуистского символа объясняется созвучием с древнееврейским «уопа» (голубь, голубка) – именем пророка.

¹⁶Ср. известное звуко-символистское толкование этого слова Р. Штейнером, изложенное Андреем Белым: «...в звуке *шит* есть задор – вот какая картина вставала еврею первейшими звуками первоположенной книги» (*Белый А.* Глоссалогия. Поэма. Берлин, 1922. С. 33).

Омри Ронен

О «РУССКОМ ГОЛОСЕ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Внедрение иноязычных «гармонических орудий» в русскую поэтическую речь было отмечено как несомненное достоинство стихов Мандельштама уже в ранних критических откликах на «Камень»¹. На это отличительное свойство его творчества обратил особое внимание Тынянов, рассматривая в § 10 «Промежутка» поэтическую речь Мандельштама, в соответствии с теоретической концепцией «Проблемы стихотворного языка», с точки зрения «второстепенных признаков значения»:

«<...> он больше, чем кто-либо из современных поэтов, знает силу словарной окраски – он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов. Оттенками для него важен язык:

Слаше пеня италянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник².

Вот еще одна «чужеземная арфа», построенная почти без чужеземных слов:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час *вигилий* городских.

Вот другая:

Идем туда, где разные науки,
И ремесло – *шашлык и чебуреки*,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятие нам о человеке.

Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожи-

данье» стали латынью вроде «вигилий», а «науки» и «брюки» стали «чебуреками».

Характерно признание Мандельштама о себе:

И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать.

Его работа – это работа почти чужеземца над литературным языком» (ПИЛК. С. 190).

В критических рассуждениях о Мандельштаме тема «чужеземных арф», с легкой руки Тынянова, стала почти общим местом³. Между тем его довольно отрывочные высказывания на эту тему представляются более ценными с литературно-исторической точки зрения, нежели в качестве действительного пособия к построению чисто описательной поэтики Мандельштама. Слова Тынянова о «работе почти чужеземца над литературным языком» вторили замечанию Гумилева о том, что Мандельштаму приходилось учиться («и не всегда успешно») сложнейшим оборотам русского языка⁴, и наблюдениям самого Мандельштама над «экзотическим восприятием согласных звуков» и «иностранной, какой-то серафической фонетикой» у Бальмонта («Буря и натиск»), «самого нерусского из поэтов, чужестранного переводчика Эоловой арфы» («О природе слова»). Благодаря этой внутренней близости между размышлениями Мандельштама («Значенье – суета, и слово – только шум, / Когда фонетика – служанка серафима») и заветной опоязовской концепцией «иностранности» поэтической речи и, быть может, вопреки общему теоретическому замыслу «Промежутка», тыняновские построения оказались не только остроумным объяснением прошлого опыта «чужеземной прививки» к русскому стиху, но и пронзительным предвидением дальнейшего пути Мандельштама по направлению к «слову – звонкой монете» или даже, как не раз бывало в литературных отношениях Тынянова с Мандельштамом⁵, одной из побудительных причин для художественных исканий поэта в начале 30-х годов. Недаром бытовая реализация «чужеземных арф» в стихотворении «Полночь в Москве», иностранные названия музыкальных инструментов в строках «То слышится гармоника губная, / То детское молочное пьепино», перекликается с самым русским из голосов Золотого века: «То флейта слышится, то будто фортепьяно».

В этот период Мандельштам более отчетливо, чем прежде, дифференцирует и тематически мотивирует иноязычные голоса: итальянский и армянский, которыми занимается специально, немецкий, а несколько позднее и французский (воронежские стихи о жимолости выдают свой подспудный фоносемантический узор при переводе на французский язык). Под двойным напором внешних событий и внутренней творческой воли к новым средствам поэтической выразительности

ти Мандельштам, по-видимому, задумывается о выборе: «уйти из нашей речи» (не только стихи «К немецкой речи», но и действительный опыт перевода песен из «Пира во время чумы» на немецкий язык⁶ свидетельствует о том, что эта возможность была реальной) или обрести подлинно русский голос, не стилизованный под народность, а органически не отделимый от современного поэтического фольклора («Но заслышав тот голос пойду в топоры / Да и сам за него доскажу»), подобно тому как рассказы Зошенко стали неотъемлемой частью фольклора прозаического.

Презний опыт Мандельштама в области высокого русского просторечия и «языка московской просвирни», помимо двух полудетских попыток в духе Некрасова и поздненароднической революционной традиции вплоть до Сологуба, можно проследить, начиная со стихотворения «В спокойных пригородах снег» (1913), в котором единственный явно «цитатный» оборот речи: «Я с мужиками бородачьи / Иду, *прохожий человек*», с его установкой на чужой социальный диалект и чужую точку зрения, выражает и стремление к отождествлению со спутниками-крестьянами, и чувство неслиянности с ними (ср. тему «чужого» как источника творческого почина, объединяющую три заключительных стихотворения в первом издании «Камня»: *чужая речь* «Лютеранина», *чужие боги* «Айя-Софии» и *чужой народ* «Notre Dame»). В стихах, написанных под впечатлением вести о гибели Гумилева, «Умывался ночью на дворе» (1921), тема жертвенной чистоты находит выражение в обрядном словаре русских заговоров и заклинаний⁷. Зачин «Московского дождика» (1922) навеян прибаутками лотошников, базарных рассказчиков и попрошак. Еще ближе к просторечию обращение к Москве в «1 января 1924» (здесь «пучий суд», соединение сказочного «щучьего веленья» с «Шемякиным судом»⁸, восходит, вероятно, к «Щуке» Владимира Нарбута, чье творчество привлекало Мандельштама как надежный образец изысканного в своей естественности «низкого слога»), строки, посвященные шлейбейскому Петербургу Обводного канала и Гостиного двора («Вы, с квадратными окопками», 1925), и, среди т.н. «цыганских стихов» 1925 г., «Сегодня ночью, не солгу».

С тематической точки зрения, наиболее сознательным опытом постановки «русского голоса» в двадцатые годы было то стихотворение, с которого начинается мотив пасынка и возвращающегося отщепенца, ставший столь важным в дальнейшем творчестве Мандельштама: «Как растет хлебов опара, / Поначалу хороша». В этом зачине явственно имитируется ритмико-синтаксическое строение и лексические опорные пункты в окончании строк (*опара / хороша – пороша / хороша*) охотничьей песни «Как со вечера пороша / Выпадала хороша» из

памятной любому русскоязычному читателю главы «Войны и мира», в которой Толстой описывает пробуждение русского духа в Наташе:

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-франуженкой, – этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. <...> Наташа была в восторге от пения дядюшки. Она решила, что не будет больше учиться на арфе, а будет играть только на гитаре. Она попросила у дядюшки гитару и тотчас же подобрала аккорды к песне» (Т. 2. Ч. 4. Гл. 7).

«Первый я на голос эолийский свел песнь Италии». Этим «неподражаемым, не изучаемым, русским» приемам Мандельштам должен был учиться, как справедливо отметил Гумилев, но учение пошло так успешно, что и народнейший из народных Сергей Клычков признал его стихи русскими⁹.

С. С. Аверинцев напомнил недавно, что именно Мандельштам, «горожанин и друг горожан», первым сказал в своих стихах о великой крестьянской беде¹⁰. Коллективизация вызвала в Мандельштаме страстное негодование – сказалась его юношеская эсеровская закваска! – и дала ему нравственное право нарушить «присягу чудную четвертому сословию», окончательно предавшему своего прежнего союзника-мужика. В гражданском стихе, рожденном этим негодованием, Мандельштам обрел тот голос, который он обещал найти в обращенном к русскому языку («отец мой, мой друг и помощник мой грубый») стихотворении «Сохрани мою речь навсегда» (1931):

Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на балде.

Борьба между иератическим и мирским началом в русском языке и истории находит здесь выражение в глубоко амбивалентном сопоставлении кладезя спасения, сруба казни и топора – строителя и мстителя. Мандельштам как бы восстает против того образа «филологичной воинствующей» (*ecclesia militans*), который создал он сам десятилетие назад в связи с поэзией Анненского, сравнив ее «с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи» («О природе слова»). Мандельштамовские метафоры для нового, обмирщенного, отделенного от византийской «культуры-церкви» поэтического языка часто представляют собой синекдохи «татарщины»: «кумыс», «глухой мешок» янычарской казни, «татары, узбеки и ненцы», «пермяцкого говора сила», «Кашей» и т.п. Как бы во исполнение пророчества Владимира Соловьева, татарскими хребтом видит-

ся поэту и молодой век, разбивший позвоночник «устаревшему хищному зверю» иератически-византийской культуры «Третьего Рима»: «Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи» («Разговор о Данте»); «...Молодых рабочих / Татарские сверкающие спины / С девической повязкой на хребтах, <...> Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два!..» («Сегодня можно снять декалькомани», 1931).

Отождествление русской творческой судьбы с жестокой и добровольно принимаемой казнью во имя искупления и обновления («Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь») ведет свое начало у Мандельштама от стихотворения 1913 г. «Заснула чернь...»:

Курантов бой и тени государей...
Россия, ты, на камне и крови,
Участвовать в своей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!

Тема страстной муки слова проходит сквозь все мандельштамовские стихи о языках как глубоко личная и в то же время вселенская, воплощаясь то в навеянном Гейне образе жертвенного бога Нахтигалья-Соловья (Im Anfang war die Nachtigall), то в «уксусной губке» («Не искунай чужих наречий»), то в терниях «венценосного шиповника» («Армения»). Татарско-петровская казнь в стихотворении, посвященном русской речи, вызывает в памяти, в частности, образ самосожженцев у Блока:

Задебренные лесом кручи:
Когда-то там, на высоте,
Рубили деды *сруб горячий*
И пели о своем Христе.

У Мандельштама «дремучие срубы» колодезной – родниковой или рудничной – крепи (отсюда историческая ассоциация с убийством великих князей в 1918 г., скорее чем с монгольским игом) заменяют «горючий сруб» староверов, а отражение рождественской звезды благовестия в воде новгородских колодцев¹¹ – ту весть об огненной купели, которую несет у Блока болотная вода:

И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и тесноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе.

Полемическая трансформация подтекста здесь очевидна, как и перестановка и переосмысление символов «народа» и «интеллигенции» – «князей» и «татарвы» в цикле «На поле Куликовом». Станов-

никам и к предшествовавшей им «почвенной», «народной» или популярно-плебейской традиции XIX века.

Первому стихотворению из «Волчьего цикла» Мандельштам дал шутиливую кличку «Надсон», озадачившую некоторых мемуаристов¹⁵:

«Когда он мне прочел «За гремучую доблесть грядущих веков», я, потрясенный, воскликнул:

– Это лучшее стихотворение двадцатого века!

Но Мандельштам, указав на жену, которая обычно сидела в дальнем углу, небрежно произнес:

– А в нашей семье это стихотворение называется «Надсоном».

Почему Надсон? При чем тут Надсон? Только потом, на улице, я понял, что имел в виду Мандельштам: размер стихотворения напоминал надсоновское «Верь, настанет пора и погибнет Ваал». Неужели такое поверхностное, лишенное внутренней связи сходство тревожило Мандельштама? Значит, он придавал значение не только ритму, но и его частному, случайному виду – размеру?»

Вопреки не совсем внятным суждениям С. Липкина о ритме и метре, надсоновское присутствие в стихотворении о веке-волкодаве определяется не только размером, но как раз ритмико-синтаксическими фигурами:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязы,
Ни кровавых костей в колесе.

Ср.:

И не будет на свете ни слез, ни вражды,
Ни бескrestных могил, ни рабов,
Ни нужды беспросветной, мертвящей нужды,
Ни меча, ни позорных столбов.

Самый зачин стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков» по-новому продолжает ту характерно надсоновскую тему, которую Иван Коневской в важной для Мандельштама статье «На рассвете» назвал «риторическим возгласом о жизни во имя грядущего торжества правды на земле». Думается, Э. Г. Герштейн, подобно Липкину, неточно интерпретировала горькую шутку Нарбута о необходимости журнала, который назывался бы «Семен Яковлевич». И Нарбут, и Мандельштам относились к Надсону не с презрительной, а с сочувственной иронией. В годы «великого перелома» Мандельштам вызывает эту тень, потому что в нем оживают чувства, воодушевлявшие поколение его матери и его собственные школьные годы, чувства, которые еще несколько лет назад он считал утраченными:

«Не смейтесь над надсоновщиной – это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что мы-то не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они. <...> Сколько раз, уже

зная, что Надсон плох, я все же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук, как слышало поколение, отбросив поэтическое высокомерие настоящего и обиду за невежество этого юноши в прошлом. <...> Сюда шел тот, кто хотел разделить судьбу поколения вплоть до гибели, – высокомерные оставались в стороне с Тютчевым и Фетом. <...> интеллигенция с Боклем и Рубинштейном, предводимая светлыми личностями, в священном юродстве, не разбирающем пути, определенно поворотила к самосожженью» («Шум времени», гл. «Книжный шкаф»).

Подобно восьмидесятиникам, Мандельштам в тридцатые годы заново услышал в «хилой» лире Надсона некрасовский клич «Уведи меня в стан погибающих» – и повторил его: «Уведи меня в ночь, где течет Енисей». Для образности «волчьих стихов» существенна воспроизводимая в них непрерывная традиция, ведущая от Некрасова через поздне-народническую крестьянскую поэзию, выросшую под влиянием Надсона (эта традиция осложнена здесь, как и в истории русской поэзии конца века, параллельной тематикой самоотрекающегося декаданса, в данном случае – культурно-исторической темой «Гармонии слов» Бальмонта, темой «звона в веках», «звона для грядущих племен»), к Есенину «Волчьей гибели» («Это песня звериных прав!») и к клюевскому смиренному отказу от борьбы с «римским веком багрянобулатным»:

Поселиться в лесной избушке
С кудесником-петухом,
Чтоб не знать, как боровы-пушки
Изрыгают чугунный гром,
Чтоб не зреть, как дымятся раны,
Роженичные ложесна...
На лопарские мхи, поляны
Голубая сойдет весна.

Возвращением к жертвенному человеколюбию, лежавшему в истоке этой традиции, Мандельштам преодолевал ее распад и двойной соблазн отказывающейся от человеческого облика кровной обиды Есенина и клюевского чувства вины за «Петрово» отступничество. В долгих поисках концовки стихотворения последний выбор, напоминающий не только о том, что преследуемые – не волки, но и о человеческой сути преследователей – «Потому что не волк я по крови своей, / И меня только равный убьет», – вторит замечательным строкам Клычкова, уверившегося, «что человек страшней / И злей любого зверя», и все-таки пообещавшего:

Средь человечья стада
Умру, как человек.
(«Должно быть, я калека»)

лучины в «Василисе Прекрасной»); на страшных бляхах о людоедстве, оформленных в неподцензурной литературе¹⁷ и в бытовых слухах; на свадебных присловьях, в которых меняются местами скудость и изобилие (ср. «Тишь да глушь у нее, вошь да мша» – и «Такие вши, хоть избу мши»¹⁸); на приметах беды или смерти (ср. «следы шестипалой человеческой руки» у Гумилева и «шестипалого полотера» Цветаевой); и, наконец, на ставшем нарицательным некрасовском образе доотвала кормящей своих работников неправды: «У купца у Семипалова / Живут люди не говеючи...».

Другое стихотворение из «Волчьего цикла», «Ночь на дворе», подобно уже упомянутым ранним стихам о «прохожем человеке», идушем «с мужиками бородатыми», характерно своей «двуголосостью». Оно выражает как бы точку зрения беглеца из деревни, спасающегося от раскулачивания и «с шапкой в руках» наблюдающего безучастную городскую публику во время театрального разезда, и, в то же время, точку зрения самого поэта, присутствующего при окончании революционного «бала-маскарада» и обращающегося с трагическим напутствием к бесприютному скитальцу, в котором он узнает и свой удел. Как и в раннем стихотворении, чужое слово и чужая точка зрения ощущаются остраннены («горожане» – о посетителях театра или концерта) и почти цитатны («барская лжа!»), но, вместо эффекта неслиянности («я с мужиками бородатыми»), в финале «Ночи» второе лицо, как нередко бывает у Мандельштама, не только переключается, но и сочетает экспрессивную и конативную функции, приводя к отождествлению между чужим и подразумеваемым своим «я»¹⁹.

Биографы Пастернака высказывали справедливое недоумение по поводу замечаний Н. Я. Мандельштам об этом стихотворении:

«Надежда Яковлевна вспоминает, что стихи «Ночь на дворе. Барская лжа!» – ответ на стихотворенье «Красавица моя, вся статья» и вызваны строчками:

И рифма не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный гул корней и лон.

И дальше:

И рифма не вторенье строк,
Но вход и пропуск за порог,
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою,
Болезни тягость тяжкую,
Боязнь огласки и греха
За громкой бляшкою стиха.

Удивительно, что Мандельштам так резко отреагировал на эти невинные слова.

Ночь на дворе. Барская лжа!
После меня – хоть потоп.
Что же потом? – Храп горожан
И толкотня в гардероб.

Бал-маскарад. Век-волкодав.
Так затверди ж на зубок:
С шапкой в руках, шапку в рукав –
И да хранит тебя Бог!

Блестяще развитые Мандельштамом образы светопреставления как конца театрального представления, отталкиваясь от пастернаковских гардеробных ассоциаций, уводят в сторону от его понимания рифмы как проводника в истинный мир первооснов и любви, названный «загробным гулом корней и лон». Здесь нет ни намек на «общественное и почетное положение поэта», о котором пишет Надежда Яковлевна. Вероятно, Мандельштам отвечает целиком на позицию «Второго рождения», в котором Пастернак стремится к безусловности и простоте отношения к жизни, к повседневному преодолению экстремизма и самоубийственных тенденций»²⁰.

Действительно, Н. Я., как не раз бывало в ее воспоминаниях, и упростила, и запутала этот вопрос. Однако ж трудно согласиться и с интерпретацией, предложенной ее оппонентами. У Мандельштама речь все-таки идет не о «светопреставлении», а о концертах во время террора, об убийственном маскараде, которым оборотился «пир Платона во время чумы». Действительно невинные стихи о гармонии как пропуске в бессмертие напомнили Мандельштаму в страшные дни коллективизации о настойчиво повторявшихся у Пастернака и прежде образах охранных грамот, контрамарок и пропусков (ср. у самого Мандельштама: «Мне ночного пропуска не надо!»), в особенности в «Высокой болезни», отмеченной духом соперничества с крестьянством, а в первой версии совсем неприкрытым «мужикоборчеством»²¹. Снова «в край мукосеев шел максим» под бесстрастным взглядом своего тезки, совсем как в «Высокой болезни»:

Где слышалось вчера, ночью,
И в керенку ценилась честь.
Поздней на те березки, зорьки
Взглянул прямолинейно Горький.

Презрительные строки «В сермягу завернувшись, смерд / Смотрел назад, где север мерк» должны были звучать нестерпимо для Мандельштама, как и противопоставление «интеллигента» «темной силе», «косым замашкам» соперников по высокой страсти:

Терзались той же страстью крысы.
Ведь и у них талант открылся,
И тиф у кассы с ними грызся
О контрамарке на концерт.

.....
Проснись, поэт, и суй свой пропуск.
Здесь не в обычае зевать.
Из лож по креслам скачут в пропасть
Мста, Ладога, Шексна, Ловать.

По-видимому, и мандельштамовский образ певца в «Волчьем цикле» («пел волкодав» в варианте «Ночи на дворе», ср. «лишь один кто-то властный поет», «так в пожарище время поет») связан в подтексте с важнейшей подспудной темой «Высокой болезни»:

Зачем вы задаете ребус?
При чем вы, рифмы? Где вас нет?
.....
Мы тут при том, что в театре террор
Поет партеру ту же песнь,
Что прежде с партитуры тенор
Пел про высокую болезнь.

Если вслед за Ю. М. Лотманом²² выводить понятие *высокой болезни* из пушкинских строк «Высокой страсти не имея / Для звуков жизни не щадить», то тема эта – сродство поэтической «высокой болезни» и политической «болезни высшей» (ср. «платоновское» противопоставление «вакансии поэта» и политической «высшей страсти» в стихотворении 1931 г. «Борису Пильняку»). В таком случае ребус решается, как часто бывает у Пастернака, расшифровкой каламбура, лежащего в его основе и вытесненного в подтекст с помощью метонимического замещения²³:

ТЕРРОР / ТЕНОР = Ленин / Ленский.

«Высокая страсть» обоих: «Для звуков жизни не щадить», и Ленин Пастернака – «звуковое лицо» «былей»; «факты», сполоснутые его «голосовым экстрактом», становятся историей, и «рождается троянский эпос».

Трагическое развитие этой темы в «Высокой болезни», превращение «звука» в *vox et preterea nihil* («все стало звуком – звук исчез»), в «лед» и «гнет», предсказало грядущее онемение поэзии и эпохи, о котором говорится в мандельштамовской сатире на Сталина, выросшей непосредственно из «Волчьего цикла»:

Наши речи за десять шагов не слышны.

В ней Мандельштам возродил традицию фольклоризованной гражданской сатиры XIX века с той постановкой «русского голоса», которая вызывает в памяти, в первую очередь, «народный стиль» гр.

А.К. Толстого. Своим ритмико-интонационным строем, риторикой негодования, смягченного просторечивым юмором и позой простодушного изумления, и несколькими конкретными деталями эти знаменитые стихи восходят к не менее знаменитой «песне» Толстого «Поток-Богатырь». Сходство между некоторыми строками можно указать вполне отчетливо:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны

Там припомнят кремлевского горца

А вокруг него сброд тонкошеих вождей

Что ни казнь у него, то малина

Ср.:

Под собой уже резвых не чувствует ног

И пытается у встречного он молодца:

«Где здесь, дядя, собирается вече?»

Но на том от испугу не видно лица:

«Чур меня, – говорит, – человече!»

Обожали московского хана

А кругом с топорами идут палачи,

Его милость собираются тешить,

Там кого-то рубить или вешать.

Этот подтекст, кажется, объясняет, почему строка о душегубце и мужскоборце была исключена Мандельштамом из окончательной версии стихотворения: она могла напомнить об оскорбительно прозвучавших бы теперь шуточках Потока: «Есть мужик и мужик: / Если он не прошьет урожаю, / Я тогда мужика уважаю»; «Ведь вчера еще, лежа на брюхе, они / Обожали московского хана, / А сегодня велят мужика обожать» и т. п.

Среди второстепенных подтекстов сатиры особенно комична своей неожиданной злободневностью была «Сказка» Гумилева – о маленьком изверге, обыгравшем в домино и выпгнавшем из замка своего отца-оборотня и прочую нечисть: «Кто храбрился, кто ныл, кто сердился» (ср.: «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет» в описании «сброда вождей»).

Возвращаясь к вопросу о связи Мандельштама с крестьянскими поэтами-современниками, следует отметить еще не описанный исследователями диалог между ним и Павлом Васильевым, начатый последним в стихотворении «В черном небе волчья просесть», в котором слышатся мотивы «Сегодня ночью, не солгу» и отзвуки других стихов Мандельштама (ср., например, «У тебя ж огонь еще» и «А у вас еще

светло»). Очевидно, читатели заметили это «влияние», что и послужило поводом для эпиграммы Мандельштама: «Мякнул конь и кот заржал – / Казак еврею подражал» (ср. у Васильева: «Потихоньку захочут / Бубенцы и конь заржет»). В том же 1932 г. мандельштамовская «воронья шуба» из «Александра Герцевича» попала в «Старую Москву» Васильева («В рваной шубе воронья») вместе с гоголевской реминисценцией из «1 января 1924»:

Но теперь уж ты вовек
У скуластых богородиц
Не поднимешь птичьих век.

С другой стороны, есть и у Мандельштама в стихах памяти Андрея Белого шубы с васильевского плеча:

Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось.

Ср. в уже упомянутой «Песне» («В черном небе волчья проседь»):

Синий свет в сених толпится,
Дышат шубы горячо.

Стихотворение Васильева «Мне нравится деревьев статья» и «Полубил я лес прекрасный» Мандельштама, написанные в 1931 г., вне зависимости от направления «влияния», свидетельствуют, как и позднейшие стихи старшего поэта, в особенности те, что посвящены Наталии Штемпель, о прочности и продуктивности этой творческой связи.

В связи с стихотворением Мандельштама о лесе следует отметить, что «Стихи о русской поэзии» как целое представляют собой таинственный и веселый инвентарь тех русских поэтических голосов, которые служили Мандельштаму образцами неподдельной народности: здесь и басня Державина о Лисице и Льве, и некрасовский «дом, не тележка у дядюшки Якова», и Языков, и Кольцов, и почвенно-суевренная ипостась Пушкина. Б. М. Гаспаров посвятил этому «сну о русской поэзии» содержательное исследование²⁴, но не коснулся третьего текста в цикле, как раз стихов о лесе, посвященных Клычкову. Их «упоминательная клавиатура» раскинулась от «Слова о полку Игореве» и «Войны грибов» до Маяковского, но образность и тональность их сродни крестьянским поэтам XX века, в первую очередь Клюеву. Обитатели леса русской поэзии как бы сошли с колоды итальянских карт («где козырь – дуб», т.е. желудь, соответствующий трефам французской колоды), и их игра «без выгоды» напоминает словесный поединок Клюева с Маяковским:

На опушке по сафьяновым соснам
Прыгают дятлы и белки – столетья.

Иглокожим, головногим претят смоль и черника,
Тетеревиные токи в дремучих строчках.
(«Маяковскому грезится гудок над Зимним»)

В смерти Маяковского, которого еще в 19-м году Клюев назвал «несчастливым братом», относятся в «Стихах о русской поэзии» строки о «кровавой белке» в «страшном колесе» лабораторной центрифуги, крутящем ту «поэтическую белку», которая описана в поэме «Про это» (образ колеса, объединяющий «Лес» с «Волчьими стихами», восходит, без сомнения, к Константину Случевскому: «Мне снилось, я лежал на страшном колесе, / Меня коробило, меня на части рвало, / И мышцы лопались, ломались кости все...»). Кажется, Мандельштам задним числом прочитывал пророчество о смерти Маяковского в посвященных Ленину стихах Клюева:

Так рождается Слово. И пуля в лопатке –
Двоеточье в строке, вестовые Конца...

(ср. «точку пули в своем конце» у Маяковского)

Осыпайся, Октябрь, и в тресковые кадки
Брызни кровью стиха – голубого песка.

Знаменательно, что «голубые песцы» – пушные звери, с которыми Мандельштам отождествлял литературу еще в «Шуме времени», и созвездие Песца – сияют «в своей первозданной красе» и в «Волчьих стихах».

После первого ареста Мандельштама пришло время, когда он стал учиться у крестьянских поэтов уже не стойкой непримиримости, а пафосу отречения. Прибегая к традиции пушкинских «Стансов», он избрал себе в качестве прямого образца не основную ее линию, к которой принадлежали, например, известные стихи Вяч. Иванова и «Столетье с лишним, не вчера» Пастернака, а «Стансы» Есенина²⁵. Речь идет не только о замене 4-стопного пушкинского ямба есенинской смесью 5-стопных с 6-стопными, но и о характерных оборотах речи и ключевых словах:

Я слышу в Арктике машин советских стук

Я помню все: немецких братьев шеи...

Ср.:

Я полон дум об индустриальной мощи

Я слышу голос человеческих сил.

И, самого себя по шее глядя,

Я говорю...

Так, помня все: и немецких братьев шеи, и шею русского брата в петле, – Мандельштам поверил свой голос вернейшей из струн, выразивших чувства русского революционного крестьянства. Но и

находя оправдание своему шагу в том, что Есенин тоже написал «Стансы», Мандельштам все-таки зашифровал в час своего смиренного отречения воспоминание об упрямом Галилее:

Звучит земля – последнее оружие...²⁶

Примечания

¹См. рецензии Гумилева и Шершеневича, перепечатанные в кн.: *Осип Мандельштам*. Камень. «Литературные памятники». Л., 1990. С. 219-220 и прим. к рецензии Городецкого. С. 353.

²В этой программной для Мандельштама строке акмеистически перекодирована блоковская «отчизна скрипок запредельных» («Арфы и скрипки»).

³См., например, повторение и развитие основных положений «Промежутка», касающихся Мандельштама, с изменением в сравнительной оценке Мандельштама и Пастернака (у последнего: «пафос преодоления слов – средствами часто дурного вкуса»), в «Конспекте речи о Мандельштаме» Б. М. Эйхенбаума (О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 446-449). Само выступление Эйхенбаума было, судя по изложению его в воспоминаниях Н. Соколовой, еще ближе к концепциям Тынянова (см.: *Мандельштам О. Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...» М., 1990. С. 439-440).

Современный подтекстуальный подход к установке на многоязычность едва ли не диаметрально противоположен тыняновскому (см. в работах В. Н. Топорова, Р. Д. Тименчика, Г. А. Левинтона, М. Ю. Лотмана и автора этих строк).

⁴В рецензии на 2-е изд. «Камня» (Письма о русской поэме // Аполлон. 1916. № 1).

⁵См.: *Ronen O. An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem, 1983. P. 19-20; Ронен О. Устное высказывание Мандельштама о «Смерти Вазир-Мухтара» и тыняновский подтекст «Египетской марки» // ЧТЧ. С. 35-39.

⁶Перевод поступил в Пушкинский дом в 1971 г. и по-прежнему не доступен исследователям Мандельштама. См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 115.

⁷*Ronen O. A Beam Upon the Axe // Slavica Hierosolymitana*. 1. 1977. P. 160.

⁸An approach to Mandel'stam. P. 295-296. В стихотворении Нарбута «Щука» находим и «веленье шучее твое», и «несносный суд Шемяк». К сожалению, оно не было известно мне, когда я работал над комментариями к «1 января 1924».

⁹См. воспоминания: Кузин Б. С. Об О. Э. Мандельштаме // Вопросы истории естествознания и техники. 1987. № 3. С. 143. См. также: Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии // Новый мир. 1989. № 9.

¹⁰Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Осип Мандельштам*. Сочинения в двух томах. Том 1. М., 1990. С. 55. Ср.: *Ronen O. Mandel'stam's* Кашей // *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students*. Cambridge, Mass., 1968. P. 262.

¹¹Подробнее об этом образе в связи с «Взыскующими Града» В. Иванова: *A Beam Upon the Axe // Slavica Hierosolymitana*. 1. P. 175-176.

¹²Ср. анализ отношения Зошенко к блоковскому канону в связи с общей для Мандельштама и Зошенко задачей построения нового литературного языка: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зошенко. М., 1979. С. 17-31, 189-191.

¹³Замечательный краткий анализ той поэтической тенденции к просторечию, которую Есенин назвал «иной крепью», находим в письме кн. Н. С. Трубецкого к Р. О. Якобсону от 19 сент. 1926 г.: «...хотя в принципе послепетровская литература пользуется модернизированным церковнославянским языком (что этот язык в конце концов «обрусел» – это неважно; можно сказать и наоборот, что разговорный язык образованных русских «оцерковнославянился»), тем не менее уже с 18-го века в этой литературе время от времени наблюдается тяга к использованию простонародного языка и стиля. Проявления этой тяги можно условно выделить и, рассматривая их в исторической последовательности, написать целую связную историю литературного использования «простонародности» в языке и стиле. Так, для стихотворных произведений здесь получается такая схема эволюции: сначала (в конце 18-го века, но и позднее) преобладает пародийное и комическое использование (Озеров, Аблесимов и т. д., наконец Пушкин), но рядом существует (хотя и менее представленная) сентиментальная тенденция (Дмитриев, Цыганов, Вяземский, Дельвиг), которая, все усиливаясь, наконец достигает своего апогея в Кольцове, а потом сменяется «гражданско-скорбной» тенденцией (Некрасов и т. д.)» (N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. The Hague – Paris, 1975. P. 92). Трубецкой, между прочим, отмечал родство поэзии Есенина с тем идейным течением, которое получило название евразийства и отзвуки которого слышатся в пафосе мандельштамовского оправдания «могучего татарского позвоночника» (см. там же, с. 21).

¹⁴Новый мир. 1935. № 2. С. 49-55. Ср. также «Ять» // Новый мир. 1932. № 12. С. 88-91. Об ответе Длигачу в «Стансах» Мандельштама см.: *Надежда Мандельштам*. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 94.

¹⁵Липкин С. «Угль, пылающий огнем...» // Мандельштам О. Э. «И ты, Москва...» М., 1990. С. 425. Ср.: *Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме. Париж, 1986. С. 75.

¹⁶О полемике Мандельштама с самим Багрицким в «Веке» и в «Волке» см.: *An Approach to Mandel'stam*. P. 321.

¹⁷Ср. в особенности:

А она мне соленых грибков
Вынимает в горшке из-под нар,
А она из ребячьих пупков
Подает мне горячий отвар.

И синеглазого Васятку
Напредки посолили в кадку
Когда, как по гребной дозор,
Малютку кликнули во двор.
За кус говядины с печенкой
Сосед освеживал мальчонка...
(«Погорельщина»)

Можно привести и другие отзвуки Клюева в тематически близких контекстах поэзии Мандельштама:

У нашей святой молодежи
Хорошие песни в крови,
На баюшки-баю похожи
И баю борьбу объяви.

И страшен был старуший лай,
Положий то на баю-бай,
То на сорочье стрекотанье.

Там, где огненными шами
Угощается Кашей...

Ты Рассея, Рассея-теща,
Насолила ты лихо во ши...

¹⁸Бломквист Е. Э. Свадебные указы // Художественный фольклор. № 2-3. 1927. С. 108.

¹⁹Подробнее об этом на примере переходов от 1-го ко 2-му лицу в «1 января 1924» см.: An Approach to Mandel'stam. P. 231-232.

²⁰Пастернак Е. В. и Е. Б. Координаты лирического пространства // Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 93-94.

²¹Ср. письмо Пастернака П. С. Когану в ноябре 1923 г., т. е. в период «Высокой болезни»: «Я был у Вас однажды в институте и вынес самое тяжелое впечатление именно от той крестьянской аудитории, которая постепенно вытесняет интеллигентский элемент и ради которой все это творится. Я завидую тем, кто не чувствует ее, мне же ее насмешливое двуличие далось сразу, и дай Бог мне ошибиться. <...> о Вильяме. Он не мужичок. Он не предатель. За его честное слово я поручусь, как за свое собственное» // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 45.

²²Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 133.

²³О подобных замещениях и расподоблении каламбуров см.: Ронен О. Два полюса паронимии // Russian Verse Theory. Columbus, Ohio, 1989. P. 290-294.

²⁴Stanford Slavic Studies. 1. 1987.

²⁵Я рад, что не один пришел к этому заключению. См.: Хазан В. И. О. Мандельштам и С. Есенин: К вопросу о типологических творческих параллелях // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1991. С. 56. Автор, кажется, не придает значения тому факту, что у обоих поэтов название «Стансы» представляет собой прямую отсылку к тому виду гражданской лирики примирения с государственным порядком вещей, который основал Пушкин в надежде, как и его последователи, славы и добра.

²⁶Ср. в одновременно со «Стансами» написанном стихотворении «На мертвых ресницах» двузычную шутку с галилеевским подтекстом: «Несется земля – меблированный (meuble) шар».

Е. А. Тодес

АНТИСТАЛИНСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА

(к 60-летию текста)

Василиски и вампиры,
Конь крылат и змий зубаст –
Вот мечты его кумиры, –
Их творить поэт горазд.

Тютчев. «Друг, откройся...»
(Из Гейне)

В начале 20-х годов Б. М. Эйхенбаум писал о некотором парадоксе в отношениях футуризма и акмеизма: «Мандельштам <...> недоступен сейчас гораздо более, чем Маяковский!»¹. Перефразируя это замечание 70 лет спустя, можно сказать, что Мандельштам сейчас гораздо более социален, даже социологичен, чем Маяковский. «Новые стихи» 1930-1934 гг. – в большой мере именно лирика социальных модуляций, кривая или скорее ломаная линия которых образует, говоря словами «Разговора о Данте», «импрессионистский дневник погоды» отношений с «новым миром». Прямой отнесенностью к «я» и во многих случаях бытовой конкретностью эти стихи отличаются от опытов гражданской, ораторского строя, поэзии 10-х годов, до- и послереволюционных («Polacy!», «Когда октябрьский нам готовил временщик...», «Сумерки свободы», «Где ночь бросает якоря...»). Рефлексия вокруг социального самоотождествления восходит к «1 января 1924» (единственный более ранний текст, который может быть назван в этой связи, – «Заснула чернь! Зияет площадь аркой...»), что было подчеркнуто в 1931 г. автополемикой на сходном материале московской «прогулки»: «Нет, не спрятаться мне от великой муры...». То, что в «1 января 1924» составляло единство: «Я, рядовой седок, укравшись

рыбьим мехом» и «Присяга чудная четвертому сословью», – распадается на ряд лирических коллизий, которые тяготеют то к подтверждению «присяги» (как в «Полночь в Москве...»), то к нарушению ее.

Диапазон этой рефлексии велик – от гиперболического самоуничтожения («Я трамвайная вишенка страшной поры») до романтического (необычного у Мандельштама) эскапизма «Волка», от трагических «Ленинграда» и «Сохрани мою речь...» до москворецкой идилии «Там, где купальни, бумагопрядильни...», от презрения к современности («Были мы люди, а стали людье», «курва-Москва») и социального вызова («Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...») до наделения «нового мира» культурным авторитетом (таков городской пейзаж в «Полночи...»: «К Рембрандту входит в гости Рафаэль. / Он с Моцартом в Москве души не чает» или соседство «стройки ленинских домов» с «вертепами чудными музеев» в «Еще далеко мне до патриарха...») и приятия советской мифологии будущего («Могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два...»). Перепетии автодиалога могут быть охарактеризованы мандельштамовской же строкой – «Ведя по кругу споры». Если в «1 января 1924» говорилось: «И некуда бежать от века-властелина... <...> Мне хочется бежать от моего порога. / Куда? На улице темно», то через десять лет: «А стены проклятые тонки, / И некуда больше бежать» (в промежутке было: «Уведи меня в ночь», «Ночь на дворе...», «Что, Александр Герцович, / На улице темно?»). Стены между приятием и неприятием социума также были тонки, и бегства совершались в обе стороны.

Выходом из двойственности стало стихотворение о Сталине – «Мы живем, под собою на чужь страны...». Но это был выход непосредственно в биографию, даже в политическое действие (сравнимое, с точки зрения биографической, с предполагавшимся участием юного Мандельштама в акциях террористов-эсеров). Тяга к внешнеэстетическим сферам, устойчиво свойственная Мандельштаму, какой бы герметический характер ни принимала его лирика, в условиях 30-х годов разрешилась биографической катастрофой.

Отсюда не следует, что антисталинское стихотворение представляет собой, как часто утверждают, некое отступление от искусства ради благородной гражданской цели (согласно крайнему мнению Пастернака, не являющемуся, однако, собственно оценкой, но продиктованному главным образом опасностью, нависшей над автором стихов и всеми, кто мог их знать, – «это не литературный факт, но акт самоубийства»²). Важно показать, что стихотворение тесно связано с контекстом предшествующего творчества, особенно с «Четвертой прозой». Выход из литературного в биографический план был органично литературным.

И далеко не только в смысле биографической реализации лирических мотивов начала 30-х годов (*ночные гости, кандалы, острог, бушлатник, плаха*), хотя прежде всего поражает тот факт, что разыгранная в «Волке» и «Сохрани мою речь...» коллизия самозаклания (от которой поэт пытался уйти в триптихе «Полночь в Москве...» – «Еще далеко мне до патриарха...» – «Сегодня можно снять декалькомани...») осуществилась в реальности. Органичны и опробованы в ходе предшествующей работы поэта стилистические и семантические принципы, на которых строится стихотворение.

Общая стилистическая установка, несомненно, восходит к «Четвертой прозе»; как и там, перед нами инвектива, облеченная в гротеск. Конкретная лексико-фразеологическая установка – на просторечие и бранную экспрессию – также действовала в «Четвертой прозе» и затем стала новацией «возобновленной» лирики 1930–1931 гг. (в «Дикая кошка – армянская речь...» и общий гротескный рисунок сравним со стилем «Четвертой прозы»). Семантическая основа антисталинского стихотворения прямо производна от той *биологической* топике, которая в 20-х годах получает у Мандельштама активную роль.

Последний тезис требует пояснений и некоторого экскурса.

В стихах, составивших «Камень» и «Tristia», природа неотделима от культуры; как отмечали исследователи, каждое из двух начал может выступать в качестве метафоры другого. Например, архитектурный «лес» в «Notre Dame», «бор» в «Реймс и Кельн», при рифме «собор–бор»; «роща портиков» в «На площадь выбежав...»; формально обратный ход – «На форуме полей и в колоннаде рощи» воспроизводит те же отношения. Природа к культура обмениваются признаками. В стихотворении «Поговорим о Риме – дивный град...» звучание «апостольского credo» описывается признаками, взятыми из тютчевской «Весенней прозы»:

Послушаем апостольское credo:
Несется пыль, и радуги висят!

<...> пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце ниги золотит³.

Замечательно отсутствие какой-либо постепенности при переходе от «культурных» к «природным» знакам (кроме той, что последние уже опосредствованы текстом Тютчева).

После 1920 г. статус культурной символики сильнее всего образом поколебался. Природы, насквозь тождественной культуре («Природа – тот же Рим...»), и культуры, гармонично продолжающей в мироздании природу, – более нет. При всей обратимости и тождественности двух универсальных начал культура была первична для художественного сознания Мандельштама 10-х годов. Теперь в его мире происходит

инверсия культуры и природы. Это можно пояснить с помощью воображаемой операции переключения в регистр 20-х годов фрагмента типично акмеистического текста – «Notre Dame»: для такого перевода потребовалось бы «поменять местами» в смысловой иерархии стихотворения биологические уподобления – «распластывая нервы, / Играет мышцами» – с тем, метафорой чего они являются: «крестовый легкий свод» архитектурного ансамбля. Подобный опыт можно проделать и с рассуждением в «Утре акмеизма» о «физиологии» средневековья, выраженной архитектурой того же парижского собора. *Биологическое* 20-х годов играет организующую роль, сходную с ролью *архитектурного* 10-х, хотя и не получает столь же четкого тематического оформления и программно-декларативного статуса.

Обратившись непосредственно к текстам, легко увидеть, что *розы в гниющих парниках* («Концерт на вокзале») расподоблены с *бессмертными розами Киприды* («В Петербурге мы сойдемся снова...») и *розами* в «Сестры – тяжесть и нежность...», строка «Холодок щекочет темя» – со строкой «О холод каталической тонзуры!» («Поговорим о Риме...»), «пена усталости у мягких губ» Зевса-быка – с «На головах царей божественная пена» («Бессонница. Гомер...»), с пеной-Афродитой. Точно так же можно показать отличия бестиарных символов 1921–1925 гг. – и предыдущих лет. В «Камне» и «Тристиях» *волы, пчелы, ласточки*, даже «внутренности жертв, чтоб о войне гадать» целиком окультурены, в них нет ничего собственно биологического. Показательная деталь: в «Мне холодно. Прозрачная весна...» слово «медуза» в тексте и «Второй книги», и сборника 1928 г. дано с прописной буквы (написание автографа), т.е. поэт сохранял оттенок мифологического значения (в ряду с Прозерпиной и Афиной в смежном стихотворении «В Петрополе прозрачном мы умрем...»), хотя контекст, казалось бы, предполагает только биологическое: «Но, как Медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает». Далее здесь: «Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные» – локальные, однозначно раскрываемые метафоры, в которых биологическое поглощено обозначаемым (поглощено иначе, чем в случае пчел или черепахи Терпандра, но результат тождественный). Для 20-х годов характерны не подобные единичные метафоры, а «биологически» окрашенные контексты – и единый в этом плане контекст всего отдела «1921–1925» в сборнике 1928 г. Мотив *кишащей тверди*, введенный в «Концерте на вокзале», развит в «Ветер нам утешенье принес...»; сюда же и «верещанье звезд» в «Кому зима...», и «комариная безделица» в «Как тельце маленькое крыльишком...», понуждающая поэта искать имя этому *другому* небу. Показательно и то, что метафоризируемый предмет, который предположительно читается здесь, – самолет⁴ – трудно различим в силу активности

метафоризирующего слоя, подавляющего реалию, – в противоположность тому, что имело место в «Мне холодно...» Почти ничего не мешает нам подставить в первую строфу вместо самолета, скажем, стрекозу; тем более допустимо чисто «биологическое» прочтение следующих двух строф – как неметафорической параллели к начальному четверостишию (ср. анафоры первого и второго катренов). В свою очередь, аэроплан есть также «внекультурный» атрибут «другого неба» – поэтому и возможна метафоризация его через «комариную безделицу».

В «Веке», целиком построенном на бестиарной и антропоморфной символике, «биологическая» линия достигает высшей точки. Очевидные внетекстовые связи обуславливают прочтение этой символики в плане историческом и социальном. В то же время ясна связь между удушьем «Концерта...» – текста, в котором исторический план приглушен, и кровавой физиологией – «социологией» «Века». В «1 января 1924» доминирующая роль природного начала подтверждена тем, что не только «я», но и эпоха, век трактованы в биологическом ключе, как живущие и умирающие; в семантике текста важны *кровь, дыхание, болезнь*⁵, названия частей тела, лейтмотивный запах яблок и т. д.

Та же семантическая линия прослеживается в стихах 1930–1934 гг. Особенно нагляден «Ленинград», где она образует опорный ряд «анатомических» значений. Сравнение с тематически коррелирующим (утрата Петербурга), но написанным до 1921 г. текстом позволяет подтвердить различия, которые мы видели на уже приведенном материале: в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) *очи, зрачки, плечи* абстрактны и не составляют ряда собственно биологических значений. Характерно, что контекст «Ленинграда» ослабляет связанность элементов в идиомах «знакомый до слез», «вырванный с мясом» и активизирует соответствующие биологические смыслы. Аналогичным образом в колористической метафоре «подмешан желток» активизируется неметафорическое, словарное значение второго слова. И смерть в стихотворении 1920 г. абстрактна, астральна и включена в мировой круговорот – в стихотворении 1930 г. она физически конкретна и конечна.

Таким образом, задолго до возникновения специального интереса поэта к биологии, связанного с известными биографическими обстоятельствами и отразившегося в «Путешествии в Армению» и стихах, выявилось определенное явление стиля – лексика и семантика *биологического* хлынула в брешь между культурой и природой, образовавшуюся в языке Мандельштама в эпоху социокультурного катаклизма.

В антисталинском стихотворении эта тенденция дает: портрет «кремлевского горца»; бестиарий сталинского окружения; обобщенное и в то же время метонимически детализированное представление о жер-

твах (14-й стих). Недавно ставший известным вариант 7-й строки (который, по-видимому, и должен быть принят за основной, поскольку зафиксирован в единственном известном автографе) – «Тараканьи смеются глазища» – заменяет более или менее стертый троп остраляющим и педалирует биологическую семантику, резко введенную 5-м стихом – «Его толстые пальцы, как черви, жирны», проецирующимся на такие строки 20-х и 30-х годов, как «Нельзя дышать, и твердь кишит червями», «Что возмужали дождевые черви». И конечно, «тараканьи глазища» сопоставимы с исчезновением зрения и «глухотой паучьей» в стихотворении о Ламарке⁶. В то же время роль *глаз, зрения* в портрете подготовлена пассажем из концовки «Четвертой прозы»: «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки. Дайте Цека...»

Сталинский портрет строится аналогично групповому портрету «молдых рабочих» («Какое лето!..») – на замене целого частью. Но то, что там было *таинственным* (см. 4-й стих), воспринятым как атрибут нового, «таинственно» совмещало признаки мужского, женского, детского, – здесь оборачивается бестиарной ипостасью, устрашающе антропоморфной (Н. А. Струве и С. С. Аверинцев вспоминают в этой связи «Капричос» Гойи).

9–11-я строки – о сталинском окружении – восходят к метаморфозе, о которой говорят стихи, примыкающие к Армянскому циклу: «Были мы люди, а стали людье» («Дикая кошка...»), «И по-звериному воеет людье, / И по-людски куролесит зверье». *Полулюди* в 10-й строке – точка пересечения стилистической и семантической линий – пейоративной и *биологической*. И *полразговорца* (3-й стих) должны осмысляться не только как выражение страха, но и как симптом деградации, уполовинивания человеческого мира (ср. «полуспаленка, полутюрма» как нечеловеческое жилище в «Неправде»). Контекстуальная логика ведет от этого *полуразговорца* к тому, что *полулюди*, отнимающие полноту слова, сами вообще лишены речи – «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет» – подобие параду низших существ в «Ламарке». В слове «тонкошеих» бестиарное и человеческое тоже распределяются «пополам». Сама эта раритетная лексема, ясно ощущаемая как некоторый морфологический курьез, бытует в школьном фольклоре, где в качестве ответа на задачу найти слово, окончивающееся на три *e*, обычно фигурирует сочетание *длинно* (тонко-, толсто- и т. п.) *шеее* животное. Н. Я. Мандельштам пишет, что этой игрой забавлялся Б. С. Кузин, а Мандельштам показал на портрете Молотова «тонкую шею <...> увенчанную маленькой головкой», заметив: «Как у кота»⁷, – ср. *мяучит* в стихотворении. С другой стороны (поскольку мы говорим о словах, а не о физиогномике политбюро), в традиции гражданского стихотворства и эпиграммы⁸ *тонкая шея* весьма социально-значима и ассоциируется, во-первых, с угодничес-

твом (гнуть шею пред сильным), во-вторых, с возможной расправой властителя над подданным (намек на веревку – ср. «Пеньковые речи ловлю» в «Квартире...»)⁹. К Сталину, в отличие от «тонкошеих», отнесены такие признаки, как «толстый», «широкий» и (опосредствованно) «тяжелый».

В «Четвертой прозе» есть несколько эпизодов, которые можно считать конкретными источниками стихотворения. Один из них (гл.2) – «тренировка вихрастого малютки комсомола» (Мандельштам сотрудничал в 1929–1930 гг. в газете «Московский комсомолец»), изображенная в духе «жанровой картинки по Венецианову»: барчук «в окружении мамушек, бабушек, нянюшек», которого «вся эта свора сюсюкающих, улюлюкающих и пришепетывающих архангелов» уговаривает побить «паршивого кучеренка»: «Вдарь, Васенька, вдарь!» Преемственность персонажей довольно отчетлива: барчук (главный в этой ситуации, хотя и не умеющий еще быть главным и не решающийся «вдарить») предшествует «кремлевскому горцу» (который при таком сопоставлении оказывается взрослым, научившимся Васенькой)¹⁰, «архангелы» – «вождям», причем речь и поведение тех и других характеризуются звукоподражательными словами. В этом эпизоде прозы существенны также бестиарное именование («гносные жабы») и гротескные ходы, намечающие ситуацию *шабаша* («а мы покуда вокруг попляшем» и др), в ключе которой могут читаться и 9–12-я строки стихотворения. Другой эпизод (в гл. 3) развивает мотив *шабаша* и поддерживает его прямой отсылкой к пушкинскому «Гусару» – при описании редакции советской газеты. С ретроспективной точки зрения, фигура «редактора-гробовщика» (после отсылки к «Гусару» ассоциация с пушкинским же «Гробовщиком» неизбежна) представляется этюдом к портрету Сталина, а некоторые приемы описания смертоносной и некрофильской редакторской деятельности нашли применение и в стихотворении. Таково перечисление с «ложной градацией», использованное в 11-й и 14-й строках антисталинского текста. О редакторе сначала говорится, что он изготавливает «газетовые»¹¹ гробы на *понедельник, вторник, среду и четверг*; далее этот прием переносится на более высокий синтаксический уровень, организуя нагнетение анафорических фраз (ср. анафорические синтагмы с повторами «кто» и «кому» в указанных строках стихотворения): «Он саваном газетным шелестит. Он отворяет жилы месяцам христианского года <...> *январю, февралю и марту*» (прием дублируется и на прежнем – внутрифразовом уровне). Завершает это нагнетение фраза, которая особенно близка к будущему сталинскому портрету; в частности, радость при виде крови предвосхищает строку «Что ни казнь у него – то малина»: «Он страшный и безграмотный коновал происшествий, смертей и событий и рад-радешенек, когда брызжет фонтаном черная

лошадиная кровь эпохи» (трансформация мотива, введенного в «Веке»: «Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей», и мотива загнанного коня в «Нашедшем подкову»).

В композиции главы фрагмент о редакторе явственно откликается на отделенный от него несколькими абзацами пассаж с четырехжды повторенным (эпифора) *убей его!* – пассаж, который построен на том же риторическом приеме и, в свою очередь, обнаруживает связь с четырьмя ударами сталинской подковы в 14-м стихе. Последнее сближение поддерживается и тем, что интонационно-синтаксическое, отчасти ритмическое единообразие фраз, составляющих этот пассаж, и его графика – расположение каждой фразы как отдельного абзаца – создают подобие «стихотворной» вставки (или, скажем, «песни» с рефреном – ср. песенку в 11-й гл.):

«Приказчик на Ордынке работницу обвесил – убей его!

Кассирша обсчиталась на пятак – убей ее!

Директор сдуру подмахнул чепуху - убей его!

Мужик припрятал в амбаре рожь – убей его!»

Пассаж вскрывает одну из универсалий советского сознания¹². 14-й стих, в котором сквозь портрет Сталина на первый план выступает образ жертв, делает как бы следующий шаг, акцентируя именно плотский, телесный и в этом смысле общечеловеческий план – в соответствии с доминирующим в тексте положением *биологической* семантики (ср., впрочем, и в прозе, во фрагменте о редакторе – *отворяет жилы, брызжет кровь*), здесь еще усиленной каламбурной реализацией идиомы «не в бровь, а в глаз». Жертвы каждого из четырех ударов даны каким-либо одним анатомическим обозначением, выделенным метрически и ритмико-синтаксически: в одинаково построенных синтагмах, отделенных друг от друга четкими словоразделами, схемное ударение падает на односложное слово со значением «часть человеческого тела» и контекстуальным значением «то, куда приходится удар» (фоническая организация строки определяется повторами слова «кому» с метрически ослабленным ударением, аллитерацией *п-б* и симметричным расположением ударных гласных в «биологизмах» – два *а* по краям, два *о* внутри стиха)¹³.

Следует отметить, что *подкова* в 13-м стихе тоже легко выводится из «Четвертой прозы». Призыв «убей его!» – резюме деятельности т. н. *легкой кавалерии* (комсомольского движения, которое должно было помогать партии контролировать общественный и хозяйственный быт, перетряхивать кадры и т. п.), о которой идет речь в начале 3-й главы. «Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья», – говорит Мандельштам о своей работе в комсомольской газете. Этим мотивируется уже цитированная концовка главы – *коновал* и «черная лошадиная кровь эпохи». В «Квартире...», написанной одновременно с «Мы живем...», можно увидеть

отсылку именно к «Четвертой прозе», и как раз в связи с мотивом *копыта*: в последней строфе Ипокрене, таким образом и Пегасу, противопоставляется советская реальность – «давнишнего страха струя», т. е. (помимо общего смысла) того «животного страха», о котором говорилось (четыре года назад) в «Четвертой прозе» по поводу «легкой кавалерии».

Этим, конечно, не исчерпывается спектр коннотаций сталинской *подковы*. Интересно, что, заменив «кует» (если это авторский вариант) на «дарит», превратив подкову в предмет дарения, талисман, Мандельштам усилил сходство с ленинградским звонком-убийцей – «и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок» (ср. также *ударяет – дарит*): то и другое находится у входа в жилище, при дверях (ср.: «Нашедший подкову <...> вешает ее на пороге»). Саркастическая перелицовка семантики и функции талисмана подразумевает и значение «врываться в дом». В «Квартире...»: «А стены проклятые тонки», «страха струя / Ворвется в халтурные стены» – в «Мы живем...» в дома врывается указ-подкова. Так возникает ответ на вопрос, который десятью годами ранее, в статье «Гуманизм и современность», был поставлен как риторический: «кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должно стоять на земле как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что существует?»

Обязательная связь *подковы* с железом, сталью, кузнечным делом позволяет обыграть как фамилию (псевдоним) диктатора, так и клише официальной фразеологии типа «мы – кузнецы своего счастья» (ср. «Мы кузнецы, и дух наш молод, / Куем мы к счастью ключи!» в известной песне Ф. Шкулева, впервые опубликованной в 1906 г.; к этому же году относятся школьные революционные стихи Мандельштама – его наиболее ранние опыты). В семантическое поле *подковы* естественно вовлекается и не названный в тексте *молот* – а это и элемент советской эмблемы. Актуализация *серпа и молота* могла иметь место в связи с тем вариантом второго двустушия, где Сталин назван «мужикоборцем» (ср. также потенциальную паронимасию, с морфологическим подобием: мужикоборец – молотобоец). В любом случае надо вспомнить и такие более ранние мандельштамовские тексты, как «Актер и рабочий», «Кузнец» (где, в частности: «Крулое братство / Он для всех кует»)¹⁴. Наконец, указывая на *молот*, *подкова* указывает и на Молотова (ср. приведенное выше свидетельство вдовы поэта). Неявная этимологизация семантически близких псевдонимов каламбурно передает сообщничество «кремлевского горца» с одним из «вождей». Потенциально играют и подлинные фамилии: *Джугашвили*¹⁵ производят от осетинского *джуха* – мусор, отбросы (Б. Унбегаун), что корреспондировало бы с двумя «биологиз-

мами» в портрете Сталина; что касается фамилии *Скрябин*, то она (помимо трагикомических ассоциаций, которые могли быть скрыты для Мандельштама в соотношении ее с партийным псевдонимом, чей носитель оказывался однофамильцем композитора) поддерживала бы *железную* семантику и вместе с обоими псевдонимами хорошо согласуется с московской символикой в «1 января 1924»: «Каким железным скобяным товаром / Ночь зимняя гремит по улицам Москвы». Паронимически к той же группе имен собственных может относиться еще одно именование Сталина – Коба. Более того, к *указу-подкове* следует учесть хронологически недалекий – в Армянском цикле – прецедент сопряжения *вербального* (писаного) с *железным*, даже именно *кузнечным*¹⁶:

Как люб мне язык твой зловещий,
Твои молодые гроба.
Где буквы – кузнечные клещи
И каждая буква – скоба...

Существенно также то, что «скобяной товар» имеет здесь уже не русскую (московскую), а кавказскую окраску. В семантическом генезисе антисталинского стихотворения гипотетическая «зловещая» связка «гроба – скоба – Коба» могла оказаться значимой в качестве дублирующей по отношению к комбинации «Сталин – подкова» (как орудие убийства)¹⁷.

Возвращаясь к соотношению с «Четвертой прозой», следует подробнее (чем говорилось по поводу 9–11-го стихов) сказать о том, что ее важнейшая тема, поднятая Мандельштамом еще в статьях 1918–1922 гг.¹⁸, в эпиграмматически упрощенном и усеченном виде вошла и в стихотворение. Эта тема – слово после революции, вербальные мутации, происходящие вслед за социальным катаклизмом, понимание и непонимание речи, в том числе речи поэта, в «новом мире». Усечено было, во-первых, то, что относилось к профессиональному писательству и писателям, во-вторых – поскольку в стихотворении нет «я» – то, что относилось к непониманию «я» всеми другими («Я китаец – никто меня не понимает»). Остался прежде всего мотив смертоносного слова; но кроме того, и в прозе, и в стихотворении важна метаморфоза человеческой речи, ситуация бытования слова неподлинного. В прозе, в той же главе о газете, это разыграно, в частности, через гротескную замену родного языка и писчей бумаги: «Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет китайскую правку на листах клозетной бумаги» (только что цитированное «я китаец» – следующий ход, еще сгущающий ситуацию подмены). Далее (в гл. 5), уже применительно к собственно литературе, Мандельштам заявляет свое знаменитое противопоставление: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет». В

стихотворении же подмена разыгрывается так: в зачине *голос*, слышимое слово заглушается *страхом*; затем следует уподобление слов гилям («скобяной товар», семантически подготавливающий *слово-подкову*), и затем вступают *получеловеческие голоса* «вождей-полулюдей» (хотя под «полулюдьми» здесь могут подразумеваться не только «вожди»). Кремлевская ономатопея как заменитель речи эквивалентна «китайщине», а кроме того, подготовлена в «Четвертой прозе» вкраплениями зауми – вернее того, что за нее выдается, – иллюстрирующими нарушение языкового контакта «я» с «новым миром» и пейоративно-трагикомическую реакцию поэта на торжествующую «китайщину»: *халды-балды* (отмечено у Даля в статье «Халда»), *хао-хао*, *шанго-шанго* (ср. также обыгрывание аббревиатуры: «Черная оспа / Пошла от Фоспа»).

На фоне ономатопеи «вождей» вводится сталинская – *бабачит и тычет* (ср. слова типа *талдычить, талдонить, далдонить*), которая в следующем двустипии выявляет свое действие (четыре удара). *Тычет* читается раньше всего как жест, сопровождающий речь (возникает «смысловая рифма» с *дарит*) указ – за счет актуализации первоначального значения *указывать жестом*), или даже как глагол говорения, но контекст выдвигает и другие значения: *быть на ты и колоть, вонзать* и т.п.¹⁹ Последнее значение Даль поясняет, в частности, такими примерами: *Пальцем тычет, словом притыкает; Не выткни глаза* (ср. «кому – в глаз» в стихотворении²⁰).

Бабачит представляет собой некоторый лексический казус. Словари не фиксируют такого слова; возможно, надо выводить его из междометия *ба* – ср. рифму «ба! – гроба!» в «Дикая кошка – армянская речь...» (стихотворении, сопоставимом с антисталинским по своему гротескному характеру и пейоративной оценочности) и гипотетическую связку «гробà – скоба – Коба», о которой говорилось выше. В то же время многие значения слов, образованных от высокопродуктивной основы *баб(к)*, оказываются «непротиворечиво» совместимы с мандельштамовским контекстом – 12-й стих в этом отношении поразительно емок. Таковы значения глагола *бабчить* (также *бабить, бабкаить*) – заниматься знахарством, заниматься ремеслом повивальной бабки (ср. выражение, которое, согласно Дально, разумело плохую знахарку: «Чтоб тебе бабчилось на том свете»; современный «Словарь русских народных говоров» указывает для глагола «бабчиться» также значение «перепутываться, сбиваться в комки, кучи (о стеблях)»). Эти два значения и сами метафорически адекватны прототипу – распоряжающемуся генезисом и врачеванием «нового мира»²¹ (ср. «детское» слово «хнычет» в предыдущем 11-м стихе), и поддерживались бы коррелирующими коннотациями в «Неправде» («отвар из ребячьих пушков»), с одной стороны, и «Сегодня можно снять декалькомани...»,

с другой («Она <Москва> сегодня в няньках. <...> На сорок тысяч люлек / Она одна»). Такое совмещение мужских и женских признаков (как в «Какое лето!...») и сближение «кремлевского горца» с Бабой-Ягой «Неправды» (напомним, что «неправду» Мандельштам сделал шестипалой, используя слух об анатомическом отклонении у Сталина и стилизовав обычную для народного сознания семиотизацию врожденных физических аномалий) разрывало бы его главенство в bestiarii «вождей».

В связи с «татарской» и «буддийской» окраской «нового мира» в ряде мандельштамовских текстов следует учесть слово *бабай*, тем более что в «Квартире...», «У нашей святой молодежи...» обыгрываются – как некая советская заумь – *бай* и *баюшки-баю*. Башкирское и татарское *бабай* – дедушка, старик, бурятское и монгольское *бабай* – отец; в тех же значениях слово бытует в русском, чаще по отношению к башкиру или татарину. Но есть и другие значения, в частности: фантастический старик, которым пугают детей. Даль отмечал: «Детей пугают и *бабайкою*, старухой, и тут сходятся производства от *бабы* и *бабая*», что особенно интересно в нашем случае в связи с совмещением мужских и женских признаков и «Неправдой». Еще более неожиданна (и потребует несколько отвлечься в сторону) возможность привлечь к рассмотрению строку стихов памяти Андрея Белого: «Прямизна нашей мысли не только пугач для детей». Эта строка (и предшествующая: «Может быть, простота – уязвимая смертью болезнь?») ²² говорит о доступности или недоступности речи художника-новатора, о неразрешимом конфликте простоты – сложности и, казалось бы, не касается вербальной жизни «нового мира». Однако Мандельштам с его опытом социальной адаптации и попытками нового социального самоотождествления остро ощущал здесь коллизию. В оде 1937 г. Сталин назван «отцом <ср. *бабай*> речей упрямых» – это, по-видимому, то же, что «слова, как пудовые гири, верны» и, далее, «бабачит и тычет», – но оцененное противоположным образом. Возможна следующая схема. В 1933 г. *у-прямяство* дискредитируется, в частности через устрашающее *бабачит*. Вскоре *прямязна* занимает свое место в реквиеме Белому: она – «не только пугач», не только косная и давящая сила, как «китайщина» советской газеты, как гири сталинских выступлений; она и нечто судьбоносное для художника, предмет его поисков, драмы его жизни («Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек: / Непонятен, понятен, невнятен, запутан, легок...»). В оде 1937 г. два персонажа – вождь и художник; художник стремится стать достойным вождя, а тот наделен чертами человека искусства: «Весь – откровенность, весь – признанья медь, / И зоркий слух, на терпящий сурдинки». В «отце речей упрямых» и предводительствуемых им «ста народах» снята противоположность личности и

общества, художника и толпы; в этом идеальном социуме, куда стремится художник, живет «народ-Гомер» и, следовательно, не может быть конфликтов вокруг слова – прямизна стала единой и не разделяется более на поэтическую и политическую.

Вернемся к глоссе 12-й строки стихотворения 1933 г. Семантическая неопределенность глагола и действительная или мнимая этимологическая связь с *баба* заставляют учесть также некоторые из многих значений и этого слова, расходящихся по далеким друг от друга семантическим полям. Оставляя в стороне уже указанную сферу – слово (как и приведенные выше глаголы, производные от него) употребляется для обозначения лица, занимающегося знахарством и повивальным делом, – отметим значения *строительное* (в советской мифологии миф строительства – один из основных, поэтому внеположность его тексту минимальна), *кузнечное и аграрное* – все потенциально корреспондирующие с портретом кремлевского строителя, кузнеца и «мужикоборца». С «пудовыми гирями» и «тычет» совместимо значение *бабы* – орудия, которым забивают сваи (эта реалья могла бы спровоцировать и звукоподражательный ход). *Бабка, бабки* – так могут называться столб для опоры чего-либо; небольшая наковальня (в частности, для ковки конных гвоздей; кроме того, *бабка* – часть конской ноги, ср. игру вокруг *копыта* в 3-й гл. «Четвертой прозы»); составленные вместе хлебные снопы (ср. *копна* и другая аграрная топика в 6-й строфе оды 1937 г.); связка льна после стлища (ср., конечно, «чесатель колхозного льна» в «Квартире...», но также и метафору Шкловского в его вызвавшей дискуссию книге «Третья фабрика»: «я – лен на стлище»). Очень любопытен для нашего случая фразеологизм *тесная баба* – название школьной игры, в которой играющие, тесно сидя на скамейке, стараются двигаться к ее середине, чтобы вытеснить кого-либо из сидящих; ср. в «Четвертой прозе» описание советской общественной жизни, в частности газетных кампаний: «Как мальчишки топят всенародно котенка в Москве-реке, так наши веселые ребята играючи нажимают, на большой переменке масло жмут. Эй, навались, жми, да так, чтоб не видно было того самого, кого жмут, – таково священное правило самосуда».

Последняя деталь сталинского портрета, на которой надо специально остановиться, зафиксирована последним словом текста. Эта позиция делает ее особо весомой и создает иллюзию некоторого доминирования – между тем стилистически здесь только элемент гротескного построения, предполагающего, в частности, нарушение социально-речевых табу – начиная, собственно, с запрета на высказывания против властителя и власти. Один из таких запретов снимается в концовке стихотворения, с достаточно сильным эпатажным эффектом²³, причем, и это следует подчеркнуть, для самого прототипа укол

«нерусскостью» должен был быть наиболее ядовитым²⁴. Мотивация снятия запретов и демонстративного использования слухов – о жирных пальцах, осетинском происхождении – отсутствие «слышной» речи, голоса, слова.

Опять-таки надо обратиться к «Четвертой прозе» с ее поэтикой «скандала» (вплоть до демонстративного использования подлинных имен частных лиц), расцвеченного среди прочего то орнаментальным, то просторечно-вулгарным употреблением этнонимов, в том числе в бранной функции, которая табуирована для их в норме литературной речи. Глава 7-я целиком строится как нанизывание этнонимов, топонимов и антропонимов. Основная, четко вычленяемая «национальная тема» в «Четвертой прозе» – еврейская, т.е. русско-еврейская (вплоть до обыгрываемого в финале деликатного казуса о происхождении Ленина). С одной стороны – характерное для ассимилированного русской культурой еврея-интеллигента комическое и/или ироническое остранение *еврейского*, которое, в случае пейоративного контекста (такова направленная против А. Г. Горнфельда 9-я глава и пассаж о «литературном обрезании»²⁵ в 12-й), может выступать как некий парадоксальный «еврейский антисемитизм» – в частности, имеющий целью вскрыть неполноту культурной адекватности ассимилировавшихся²⁶. С другой стороны, еврейское в «Четвертой прозе» трактуется как «почетное звание иудея <...> Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья» – таким образом, выступление против окружающей советской литературы (в которой и в наиболее ортодоксальной части которой участие евреев было весьма значительным) мотивируется еще и с этой стороны.

«Национальный» гротеск направлен против официального советского интернационализма и сочетает сатиру с абсурдом. Показательно описание «караван-сарая Цекубу»: «Туда приезжали люди из Харькова и из Воронежа, и все хотели ехать в Алма-Ату. Они принимали меня за своего и советовались, какая республика выгоднее. Многие получали телеграммы из разных мест Союза. Один византийский старичок ехал к сыну в Ковно» (т.е. путешествие за пределы союза совершает человек прошлого). Через страницу эта тема подхвачена и еще абсурдизирована: «Халды-балды! Поедем в Алма-Ату <...> Халды-балды! Поедем в Азербайджан!» и т.д.

В стихотворении вместо этой разветвленной линии – словесная точка, однократный ход (любопытно, что соседнее, предпоследнее слово – *грудь* – тремя первыми фонемами намечает еще один нужный в данном случае этноним – *грузин*), усиленный арготизмом «малина» (стилистический жест, предлагающий трактовать Сталина как уголовника), рифмующим с «осетина». Однако пейоративная экспрессия

существенно ограничена отсутствием сколько-нибудь определенного мифологического ореола вокруг этого этнонима в русском бытовом сознании и отсутствием таких лексических вариантов его, которые имели бы устойчивую стилистическую окраску, а также идиоматических связей; в обоих отношениях – в отличие от этнонимов, использованных в «Четвертой прозе», – еврей, татарин, китаец, немец, цыган (ср. такие именованья, как «французик», «романес»).

При обращении к более широкому кругу текстов становится возможно и трансстилистическое прочтение концовки стихотворения. Весь ряд упомянутых этнических мотивов восходит к «1 января 1924», где впервые были намечены национальные черты «нового мира» (теперь оказывается, что *щучий суд* – «я принимаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда» – судил быть в Кремле страшному горцу), – и еще далее к статьям 1922 г. «Пшеница человеческая», «Девятнадцатый век», «Гуманизм и современность». Тогда, выступив с интерпретацией пореволюционной России как наследницы европейской культуры, Мандельштам увидел и восточное в советском, предупредив об «ассиро-вавилонской» опасности и призвав защититься от нее гуманистической традицией. Независимо от того, учитывалось ли уже при этом евразийство, статьи определенно оказывались с ним в отношениях полемики. Одновременно в статье «Литературная Москва» о российской столице говорилось как о месте, где «материк Евразии празднует свои вечные именины»; выдвинутое здесь уподобление Москвы – Пекину (объезжающее, по-видимому, название *Китай-город*) сохранено, что немаловажно, и в чисто «этнографическом» очерке «Сухаревка», а затем трансформируется в элемент «евразийского» орнамента «Четвертой прозы» в мотивах советской «китайщины» и сокровенного «родного китайского языка», на котором говорят «ночью на Ильинке <...> ГУМы и тресты»²⁷. После 1922–1923 гг. возможности прямого выражения поэтической идеологии были блокированы, а с ними и возможность отразить евразийскую топику. В стихах же *советское русское* сопрягается и с *европейским*, и с *восточным*. Введение *осетинского* могло быть мотивировано как раз смешанным характером его религиозно-культурного статуса. В этом плане можно сказать, что антисталинское стихотворение заканчивается очередной, на этот раз *осетинской* метафорой *русского*, после *татарской* и *буддийской* в стихотворениях 1931 г., а всю строку «И широкая грудь осетина» можно рассматривать как трансформацию строки «Могучий некрещеный позвоночник» (в свою очередь – реализация иносказания «Века»: «И невидимым играет «Позвоночником волна»), который (позвоночник) в «Какое лето!..» описывался, в частности, через татарский признак.

Наконец, к тому же фрагменту текста мы можем подойти в аспекте паронимии как одного из уровней выбора лексического решения, причем в данном случае приходится говорить о тройной потенциальной паронимии. Слова *осетин* и *Сталин*, одно из которых участвует в тексте, оставаясь незамеченным, близки по консонантному составу (все согласные первого входят во второе и в той же последовательности), а их последние слоги по составу совпадают. В то же время первые два слога в *осетин* составляют пароним к имени *Иосиф* (ср. еще грузинское *Сосо*)²⁸. Сходный двусложный комплекс начинает и слово *ассириец*, которым обозначен жестокий восточный властитель в мандельштамовском переложении с древнеармянского, включенном в «Путешествие в Армению»²⁹, – слово, бесспорно, аллюзионное и воспроизводящее в зашифрованном виде то уподобление «нового мира» Ассирии и Вавилону, которое было выдвинуто в статье «Гуманизм и современность». Заметим, что и патроним Сталина *Виссарион(ович)* фонически корреспондирует с *ассириец*: первые два слога обоих слов содержат сходный комплекс – с между двумя гласными (как и в *осетин*), но с обратным их расположением, а третьи слоги по составу одинаковы³⁰. Написание, особенно варваризмов, также может приобретать для поэта конструктивное значение, и орфограмму *сс* правомерно включить в число сближающих признаков.

Кстати, в той же статье обнаруживается любопытное соответствие и к «кремлевскому горцу». Сказав об ассирийских воинах, «олнцетворяющих враждебную человеку мощь государства», о египетских строителях, обращающихся «с человеческой массой как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве» (Мандельштаму принадлежат и самая идилическая трактовка революции – в статье «Слово и культура», и самое точное, как здесь, понимание опасности, схватывающее не только социальную интенцию победившего строя, но даже экономическую суть будущего ГУЛАГа), поэт продолжал: «Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры. Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень <...>». Совпадение само по себе кажется случайным, но в контексте изложенного предстает скорее как обусловленный межтекстовой логикой ответ на вопрос, заданный в той же фразе статьи: «Приученные к государственно-правовой плоскости девятнадцатого века, мы движемся в этой тени <...> не зная, что это – крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить» (ср. выше об ответе в стихотворении на другой вопрос статьи). В пользу предлагаемого прочтения говорит и то, что Кремль – монументален и абсолютно противопоставлен «правовой плоскости» обитающим там «горцем» и его «указами».

Наиболее адекватная, по-видимому, характеристика стихотворения была дана Ахматовой – ее слова Мандельштам привел на допросе в ГПУ, и специфика этого недавно обнаруженного источника (значение его именно как источника должно быть оценено должным образом, несмотря на очевидные моральные препятствия, и, разумеется, с учетом того, что текст документа записан рукой следователя) заставляет процитировать соответствующий отрывок протокола целиком.

«Вопрос. Как реагировала Анна Ахматова при прочтении ей этого контрреволюционного пасквиля и как она его оценила?

Ответ. Со свойственной ей лаконичностью и поэтической зоркостью Анна Ахматова указала на «монументально-лубочный и вырубленный характер» этой вещи. Эта характеристика правильна потому, что этот гнусный контрреволюционный, клеветнический пасквиль, в котором сконцентрированы огромной силы социальный яд, политическая ненависть и даже презрение к изображаемому, при одновременном признании его огромной силы, обладает качествами агитационного плаката большой действенной силы»³¹.

По своему «агитационному» назначению текст, насколько известно, не использовался³². Жанр, демонстративно подчеркнутый поэтом, столь же объясняет отсутствие «я», сколь и присутствие «мы». Направивается сравнение с противоположной в этом плане и основывающейся на пушкинском примере («Свободы сеятель пустынный...») позицией Цветаевой в наброске 1934 г.:

А Бог с вами!
Будьте овцами!
Ходите стадами, стаями
Без меты, без мысли собственной
Вслед Гитлеру или Сталину
Являйте из тел распластанных
Звезду или свасти крюки³³.

Но в другом плане два поэта оказываются близки. Согласно свидетельству С. Липкина, Мандельштам говорил: «Этот Гитлер, которого немцы на днях избрали рейхсканцлером, будет продолжателем дела наших вождей. Он пошел от них, он станет ими»³⁴. В ОГПУ Мандельштам сказал следователю, что «больше всего <...> ему ненавистен фашизм»³⁵. Правомерен вопрос, не прояснил ли для поэта первый год пребывания Гитлера у власти характер и сталинского режима³⁶. В то же время оставшиеся в памяти Э. Г. Герштейн³⁷ слова, сказанные после того, как он прочитал ей стихотворение: «Это комсомольцы будут петь на улицах! <...> В Большом театре ... на съездах ... со всех ярусов...», – показывают, что Мандельштам мыслил антисталинскую инвективу в некоторых, как ни странно это может показаться человеку другой эпохи, советских рамках – вероятно, в духе будущего

очищения «нового мира» от скверны тирании и жестокости (ср. его заявление на следствии о том, что «он готов сотрудничать с любым советским учреждением, кроме Чека»³⁸). Подобное понимание вполне соответствовало бы тому выбору в пользу революции и «нового мира», который был сделан поэтом в 1918 г. и обуславливал его самондентификацию внутри, а не вне советского социума (лирика начала 30-х годов). Очень интересно его показание о «не слишком глубоких, но достаточно горячих симпатиях к троцкизму» в 1927 г.³⁹ (эта нюансировка может указывать на подлинность показания – следователь вряд ли бы выражался подобным образом; аналогичные соображения приложимы и ко всему опубликованному следственному материалу в целом), позволяющее предположить, что в какой-то момент вера в «новый мир» получила нишу в противопоставлении властвующему Сталину опального Троцкого. Остается неясным (в связи с этим противопоставлением и вообще), как относился Мандельштам к политической позиции своего покровителя Бухарина⁴⁰.

Все эти вопросы приходится иметь в виду при оценке эволюции от антисталинского стихотворения к оде 1937 г.

Примечания

¹Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923. С. 26.

²[Пастернак Е. В., Пастернак Е. Б.] Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака // Память. М., 1979 – Париж, 1981. Вып. 4. С. 316; то же под загл. «Координаты лирического пространства»: Лит. обозрение. 1991. № 3. С. 94–95.

³Ср. также у Тютчева: «Вихрем пыль летит с полей» («Неохотно и несмело...»), «взметая прах летучий» («Как весел грохот летних бурь...»). Возможно, что первая строфа стихотворения Мандельштама учитывает и фоническую организацию «Весенней грозы», где пять первых строк повторяют *gr*, – у Мандельштама: «*град – credo – радуга*». (Впрочем, «фоника грозы» в русской поэзии часто строится на повторах *gr*, задаваемых словами «гроза», «гром», «гремять» и т.п.). В связи с цит. строками «Весенней грозы» ср. в «На перламутровый челнок...»: «шелка *нити*» и далее «*солнечный испуг*».

⁴Ср. в очерке Мандельштама «Холодное лето» (*Broyde S. Osip Mandel'stam and His Age*. Cambridge, Mass. and London, 1975. P. 159–160).

⁵Ср. в «Шуме времени»: «Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах». Несколько повторяясь, можно заметить, что когда в статье начала 10-х годов говорится: «Кровь подлинного средневековья текла в жилах Виллона», – это изолированная метафора, а когда спустя примерно десятилетие поэт использует ее вариацию: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур <...>» («Деятнадцатый век»), то в соотношении со стихами 1921–1925 гг. она должна читаться уже как приближенная к семантике *биологического*, которая здесь же, сразу после приведенной фразы, представлена цитатой из «Ветер нам утешенье принес...» (*кишащее небо*). «Биологизм его не антиисторичен и потому не асоциален. [Но, пожалуй, сверхсоциален.]» (*Эйхенбаум Б. О литературе*. М., 1987. С. 448).

«Глазища» могут все же производить впечатление описки, но нельзя полностью исключить и того, что вариант 7-й строки со словом «усища», как и единственный известный до последнего времени вариант 13-го стиха («Как подковы кует <...>»), возник уже при позднейшем воспроизведении и распространении – устным и в списках, когда авторский текст мог быть изменен с точки зрения читательского «здравого смысла», хотя первоначально хранителями текста были весьма квалифицированные читатели и профессиональные литераторы (включая Ахматову). Аналогичным образом мог произойти – это более вероятно – выбор одного из двух авторских вариантов, относительно которых поэт не принял окончательного решения. И однако то, что ни Н. Я. Мандельштам, ни два других мемуариста (филолог и поэт), слышавшие стихотворение от самого Мандельштама (см. прим. 32, 34), не сделали никаких оговорок по поводу текста этих строк, заставляет высказать еще одно предположение: варианты автографа возникли уже на Лубянке, и поскольку в дальнейшем в течение двух десятиков лет какая-либо циркуляция текста исключалась, они остались неизвестными; что касается Н. Я., то либо Мандельштам не сообщил ей их, либо в ее памяти остался тот текст, свидетелем создания и распространителем («вестником») которого она была, а последние изменения забылись. Человек, утверждавший, что слышал стихотворение от Мандельштама в лагере, называет из текста два слова (второе – легко объяснимое искажение) – «усищи, сапожищи», но это свидетельство относится к 1971 г. (см.: *Нерлер П. «С гурьбой и гуртом...» Хроника последнего года жизни О. Э. Мандельштама // Минувшее. Вып. 8. Париж, 1989. С. 378; то же: Возвращение. Вып. 1. М., 1991. С. 421-422*), и на нем могло сказаться знакомство со списками 50–60-х годов (или с заграничными изданиями).

Между тем ясно, что благодаря глаголу и общеизвестности портретируемой физиономии эпитет и вся строка указывают и на усы (смеются глазами и ртом), чем задается потенциальное сопоставление более «сложного» и более «простого» вариантов 7-го стиха. «Простота» обуславливается тем, что связь «усища – смеются» близка к фразеологической (ср. «улыбнулся в усы»), «пряча улыбку в усы»), а эпитет легко читается как обычное и в языке и в поэзии бестиарное уподобление, причем фразеологическая и метафорическая связи сходятся в одном слове – «усища». Вариант автографа, заменяя это слово, устраняет обе мотивировки и делает эпитет не только пейоративным или уничижительным, но и деформирующим облик «кремлевского горца» в направлении от карикатуры к гротеску (но замечательно, что и в нехудожественном тексте находим: «с каменным лицом допотопной ящерицы, на котором живут только глаза». – *Дмитриевский С. Сталин. Берлин, 1931. С. 335*). Отказ от очевидных мотивировок провоцирует поиски неочевидных, при посредстве которых эпитет был отнесен «вверх», к другой части портрета. Стимул, вероятно, заключался в обогащении рифменной пары за счет предупредительной части конечного слова 7-го стиха (з, л и примыкающий гласный), но в то же время квазимотивационными признаками, которые Мандельштам отвлек из общего визуального (главным образом по изображениям и молве) представления о Сталине, могли быть, как кажется, цветовые и мимически-моторные – при том что моторность подразумевается в значении эпитета. О мимически-моторных признаках можно судить по позднейшим, уже апологетическим стихотворениям о Сталине: «бровей <...>

взмах» («Средь народного шума и спеха...»), «бегут, играя, хмурые морщинки» (ода 1937 г.). Цветовые признаки явствуют, например, из мемуарных характеристик Троцкого, который неоднократно упоминает желтоватые глаза Сталина (Троцкий Л. Портреты революционеров / Сост. Ю. Фельштинский. Benson, Vermont, 1988. С. 51, 88; Троцкий Л. Портреты. Benson, Vermont, 1984. С. 92); то же в жандармском описании примет: глаза – «впалые карие с желтизной» (Волкогонов Д. Триумф и трагедия: Политический портрет И. В. Сталина. М., 1989. Кн. 1. Ч. 1. С. 36). Возможно, таким образом, что вариант автографа опирался на ассоциацию по цвету с рыжими тараканами, или прусаками (*Blatella germanica*) – взамен той, что передается словом «усища». Эпитет оказывается сопоставим с такими, как *мышинный, соболинный, лебединый* в значениях, включающих указание на цвет (отличие в том, что рассматриваемое прилагательное – единственно возможное от *таракан*, тогда как приведенные слова имеют морфологические варианты, в которых цветовой признак ослаблен, – ср., напр., *соболиная бровь* и *соболя шуба*; ср. у Мандельштама: «Крутящаяся стынет пена, / Как лебединое крыло» («Где вырывается из плена...») – и ночной «покой *лебязий*» в переводе из Петрарки). Ср. портрет престарелого Сталина в романе Солженицына «В круге первом»: «...маленький желтоглазый старик с рыжеватыми (их изображали смоляными) уже редееющими (изображали густыми) волосами» (впрочем, в молодости, как отмечено в цит. полицейском документе, и еще в середине 30-х годов, согласно свидетельствам, волосы Сталина были черными; ср. в московском дневнике Р. Роллана 1935 г.: «Его темные жесткие волосы начинают седеть». – Вопросы литературы. 1989. № 3. С. 217). Солженицын не мог не учитывать стихотворение Мандельштама, и далее обнаруживаются сходные или во всяком случае сопоставимые детали: «с жирными влажными пальцами, оставляющими следы на бумагах и книгах»; «Но генеральный секретарь смеялся в усы»; о своем окружении Сталин думает: «вождишки», «разве это вообще люди». В связи с концовкой стихотворения любопытно, что упоминается «узкая болезненная грудь» на юношеской фотографии Сталина, а в «языковедческой» главе: «половина Вселенной заключалась в его собственной груди». (Цит. по: Собр. соч. Вермонт – Париж, 1978. Т. 1. С. 116, 140, 118, 119, 125, 174). Отметим еще в одной из глав о Сталине случай заимствования или совпадения с другим стихотворением Мандельштама: «Санным сонным полозом его повезли по Енисею до Красноярска <...>» (там же, с. 131) – ср.: «Высоко занесся санний, сонный / Полугород, полуберег конный» («На доске малиновой, червонной...»); с «фоникой полозьев» (п, л, з, с, о/а) ср. в «1 января 1924»: «И конским волосом о мерзлые полозья / Вся полость трется и звенит».

Что касается возможных литературных соответствий, современных Мандельштаму, то, не вдаваясь в обсуждение «энтомологической» поэтики (в частности, «тараканьей» у Олейникова), напомним «Тараканище» Чуковского (среди детских стихов Мандельштама есть «Автомобилище»), где «рыжий и усатый» пожиратель наводит ужас «в каждой берлоге и в каждой пещере»:

Вот и стал таракан победителем,
И лесов и полей повелителем.
Покорились звери усатому
(Чтоб ему провалиться проклятому!).

Ср. об аллюзионном восприятии этой сказки в сталинские времена: *Борев Ю.* Воскресший из живых // Киносценарии. 1988. № 1. С. 69.

В финале пьесы Булгакова «Батум» опять-таки находим тот же, что и в концовке стихотворения, мотив *груды*, трактованный, разумеется, совершенно иначе – в плане некой биографической мифологии: у Сталина с детства слабая грудь, но он исцеляется в ледяной купели («провалился в прорубь <...> но подтянулся и вылез») во время побега из сибирской ссылки (ср. у Мандельштама в оде 1937 г.: «Его огромный путь – через тайгу / И ленинский октябрь»), хотя должен был бы погибнуть, – «какой-то граничащий с чудом случай...»

⁷*Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1989. С. 149. «Кошачьим», вероятно, должно было казаться и лицо Молотова.

⁸Упоминание о традиции содержится в показаниях арестованного Мандельштама: «Я пошел по пути, ставшему традиционным в старой русской литературе, используя способы упрощенного показа исторической ситуации, сведя ее к противопоставлению: «страна и властелин» (Огонек. 1992. № 1. С. 19).

⁹Ср. использование этой топики у Вл. Высоцкого: «На слово «длинношее» в конце пришлось три «е», – /Укоротить поэта – вывод ясен»; «Да, правда, шея длинная – приманка для петли»; см. также «Балладу о короткой шее» (*Высоцкий Вл.* Четыре четверти пути. М., 1988. С. 154, 168–169).

¹⁰Если для предлагаемого сопоставления есть основания, то позволительно, по Пушкину, и «странное сближение»: один из сыновей Сталина, известный впоследствии буйным нравом, носил имя Василий. О нем см.: *Аллилуева С.* Двадцать писем к другу. М., 1990. с. 160–165.

¹¹Игра на паронимии: *газетный – газетовый* и ранее в этой главке – *клезетный*.

¹²Ср. в современном нам просторечии экспрессивные фразеологизмы типа таких *стрелять (давить, убивать) надо*.

¹³Ср.: *Baines J.* Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge, 1976. P. 85; здесь же о кующем Сталине как гротескном Вулкане.

¹⁴Об авторской адаптации этого стихотворения к советским условиям см. в нашей статье: Лит. обозрение. 1991. № 3. С. 43, прим. 56; *Юхт В.* «Железная мистерия» Осипа Мандельштама // Тоталитаризм и русские поэты начала XX века. Харьков, 1992. Лексико-фразеологический контекст *подковы* может быть дополнен словами *подковаться, подкованный* в специфически советских значениях. Об этих жаргонизмах газетного и бытового языка см.: *Селищев А.* Язык революционной эпохи. М., 1928. С. 144.

¹⁵Ср. в оде 1937 г.: «Хочу назвать его – не Сталин, – Джугашвили!»

¹⁶Ср.: *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 289. О мифологическом мотиве *кузнеца слов, языка* см.: *Левинтон Г. А.* «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама: Материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 2. С. 144. Ср. в речи Бабеля на I съезде советских писателей: «посмотрите, как Сталин кует свою речь, как кованны его немногочисленные слова <...>» (Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. Репринтное воспроизведение. М., 1990. С. 279).

¹⁷Нет необходимости подробно пояснять, что образующиеся в языке поэта индивидуальные семантические комбинации могут использоваться применительно к противоположным оценочным установкам, что и происходит в цит.

стихотворении Армянского цикла («Ты красок себе пожелаала...»), с одной стороны, и антисталинском, с другой.

¹⁸См.: Лиг. обозрение. 1991. № 3. С. 42–43.

¹⁹Ср. тот же глагол, и тоже на конце строки, у Хлебникова:

Мы желаем звездам тыкать,
Мы устали звездам выкать.
Мы узнали сладость рыкать...

(Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 69).

12-й стих подразумевал и реальные особенности речи Сталина – неясную дикцию, сильный грузинский акцент, а также его жестикуляцию. О глухом голосе упоминает ряд свидетелей, в том числе дочь Сталина, которая, описывая музицирование «вождей», отмечает: «Отец тоже пел, у него был отличный слух и высокий, чистый голос (а говорил он, наоборот, почему-то глуховатым и низким негромким голосом)» (Аллилуева С. Указ. соч. С. 28). Сочувствующий, как он себя называет, современник, говоря о Сталине-ораторе, упоминает «характерный жест указательного пальца», а личное впечатление передает так: «Во время разговора расхаживает взад и вперед по комнате, затем внезапно подходит к собеседнику и, вытянув по направлению к нему указательный палец своей красивой руки, объясняет, растолковывает <...>» (Фейтвангер Л. Москва 1937. М., 1937. С. 48, 68). Ср. у Солженицына (см. прим. 6): «Наконец Сталин очень сурово посмотрел на Абакумова и тычком трубки в воздухе указал ему, куда сегодня сесть» (с. 154). Среди документального киноматериала, неоднократно демонстрировавшегося в последние годы, есть такие кадры: один из участников «праздничной демонстрации» с баяном в руках проходит мимо мавзолея, улыбаясь (крупный план) и не сводя глаз со Сталина, который, тоже улыбаясь, имитирует движение рук баяниста и затем именно тычет в него с трибуны пальцем – жест, подчеркивающий, по-видимому, факт личного, индивидуального контакта с тем, кто был замечен и выделен из массы.

Но «бабачит и тычет» – это, несомненно, звукообраз и письменной речи, и мышления Сталина вообще. Адекватность внушаемого им представления о повторении, повторяемости как доминирующем стилевом и риторическом свойстве может быть легко проверена по изданным текстам Сталина и мемуарным свидетельствам о его речевом поведении. Замечательно, что у К. Симонова, записывавшего высказывания Сталина, которые ему приходилось слышать, зафиксировано даже нечто вроде мандельштамовской ономатопеи: «Вот у Бабаевского в одной из его книг сказано про какую-то бабу, про обыкновенную отсталую бабу» (Симонов К. Глазами человека моего поколения. М., 1988. С. 233). Акцентированные повторения уснащают речь Сталина независимо от темы. О назревающем конфликте с Югославией он сообщает писательским бонзам следующим образом: «<...> в последнее время Тито плохо себя ведет. Сталин встал и прошелся. Прошелся и повторил: – Плохо себя ведет. Очень плохо. Потом Сталин походил еще <...> – Я бы сказал, враждебно себя ведет» (там же, с. 172). Четыре года спустя (и менее чем за год до дела врачей!), желая создать впечатление о том, что не он был инициатором юдофобской кампании раскрытия псевдонимов, Сталин обращается к той же аудитории с раздраженной, как поясняет Симонов, тирадой: «Зачем это делается? Зачем пишется двойная фамилия? <...> Зачем это подчеркивать? Зачем это делать?»

Зачем насаждать антисемитизм? Кому это надо?» и т.п. (там же, с. 216 и 232). Задавая в 1947 г. писателям тему (в отличие от 20-х годов это не «социальный заказ», а политический приказ) «нашего советского патриотизма», он являет единство своей речевой манеры и политического стиля: «В эту точку надо долбить много лет, лет десять эту тему надо вдальбивать» (там же, с. 130). Солженицын стремился наметить психологический рисунок такого «долбления»: «Мы перешли от буржуазного индивидуально-крестьянского строя <...> к социалистическому колхозному». И, поставив, как все люди, точку, он подумал и дописал: «строю». Это был его любимый стиль: еще один удар по уже забитому гвоздю. С повторением всех слов любая фраза воспринималась им как-то понятнее» (Указ. соч. С. 176, ср. с. 172).

²⁰Ср. семантику насилия вокруг слова «тычок»: *От тычка не уйдешь; Дали нищему тычка – и тот в суму*, а также (особенно к зачину стихотворения) идиому *сидеть, жить на тычке*. Несколько таких значений Солженицын включил в свой «Русский словарь языкового расширения». Ср. арготизм «тык» – нож.

²¹Ср. также *бабич* – повивальник. Фамилию Бабич, однако, Унбегаун производит только от *баба*. И. И. Срезневский отмечал: «прозвание довольно многих удельных князей» XIV–XV вв.

²²Ср. в другой серии стихов памяти Белого: «Где прямизна речей, / Запуганных, как честные зизаги / У конькобежца в пламень голубой».

²³Ср. реакцию Пастернака в передаче Н. Я. Мандельштам (Воспоминания. С. 150): «Как мог он написать эти стихи – ведь он еврей!». «Кровавым осетином» называл Сталина Зиновьев (*Волгогонов Д.* Указ. соч. Кн. 1. Ч. 2. С. 75). По свидетельству современницы, автор считал два последних стиха неудавшимися (*Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме. Paris, 1986. С. 79).

²⁴Ср. в стихах Анатолия Клещенко, которые датируют 1939 годом:

Пей кровь, как *цинандали* на пирах,
Ставь к стенке нас, овчарок злобных уськай,
Тоги в крови свой беспредельный страх
Перед дурной медлительностью *русской*

(цит. по: Новый мир. 1992. № 6. С. 140; впервые стихи опубликованы Е. Евтушенко: Огонек. 1988. № 49. С. 17). Ср. позднее скандал из-за стихов Сельвинского: «Родная русская природа, / Она полюбит и уroda, / Как птицу, вырастит его». См.: *Борев Ю.* Сталиниада. М., 1990. С. 227–228; *Жуков Ю.* Прелюдия. // ЛГ. 1993. 28 июля. С. 6.

²⁵Ср. остроу Шкловского в «Третьей фабрике»: «золотообрезанный Абрам Эфрос».

²⁶Насколько чувствителен был Мандельштам к этой стороне пореволюционной ассимиляции и бурному притоку евреев на поверхность советской культурной жизни, показывает несомненно лучшая в его юмористике эпиграмма:

Один еврей, должно быть комсомолец,
Живописать решил дворянский старый быт:
На закладной под звуки колоколец
Помещик в подорожную спешит.

²⁷Ср. сквозной мотив Китай-города в романе Пильняка «Голый год»: дневному Китай-городу – «весь в котелке, сплошная Европа с портфелем» – противопоставлен ночной – «тот Китай без котелка, Небесная Империя, что лежит где-то за степями, на Востоке, за Великой Каменной Стеной и смотрит

на мир раскосыми глазами, похожими на пуговицы русских солдатских шинелей». «<...> Огромный жернов революции смолол Ильинку, и Китай выполз из Ильинки, пополз... – Куда?!» (*Пильняк Б. Гольфой год.* Пб. – М., 1922. С. 16–17, 135–136). Ср. также игру со ссылками на тексты городских гербов во вступлении к роману (с. 5) и в последней фразе «Четвертой прозы». Мандельштам сочувственно писал о Пильняке в статьях «Литературная Москва. Рождение фавулы» и «Конец романа».

²⁸Любопытно, что Троицкий, неоднократно используя имя Сосо, по-видимому, параномастически связывал с ним глагол из сочетания (тоже часто им употребленного), называющего одну из сталинских привычек: *сосать* трубку.

Что касается совпадения имен поэта и диктатора, то об этом лучше говорить на материале оды 1937 г. Ср.: *Freidin G. A Coat of Many Colors.* Berkeley – Los Angeles – London, 1987. P. 267; *Микушевич В. Б.* «Иосиф, проданный в Египет...» // *Вестник Удмуртского ун-та.* 1992. Спец. вып. С. 59–60.

²⁹В средневековом источнике – «Истории Армении» Фавстоса Бузанда речь идет о персидском царе, хотя упоминается и «страна Асорестан» (см.: *Золян С. Т.* Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991. С. 296). Помимо самой аллюзии нельзя не отметить в нашей связи, что Мандельштам выбрал такой фрагмент, перевод которого должен был строиться на нагнетании «биологизмов», т.е. выбор был сделан в соответствии с заметной линией его семантики 20–30-х годов. Учитывая еще риторику градации (см. выше), можно сказать, что перевод использует опыт «Четвертой прозы» и относится к кругу творческих фактов, подготовивших поэтику антисталинского стихотворения.

³⁰Ср. также: *Виссарион и Вавилон.*

³¹Огонек, 1991. № 1. С. 19.

³²Ср. об этом в письме Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве (1962): *Stanford Slavic Studies.* 1987. Vol. 1. С. 23. Публикация Л. Флейшмана. Есть сведения о том, что в лагере Мандельштам читал (см. прим. 6) и (другим людям) предлагал прочесть стихотворение (Минувшее. Вып. 8. Paris, 1989. С. 368; Возвращение. Вып. 1. М., 1991. С. 413) в надежде получить за это еду. Что касается родственного и дружеского круга, который первоначально был ознакомлен с текстом, то по опубликованным теперь следственным материалам уточняется сообщенное в воспоминаниях вдовы поэта. В деле фигурируют 9 лиц, знавших стихотворение, а не 11, как пишет мемуаристка (Огонек. 1991. № 1. С. 17, 18; *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания С. 77); 10-й был назван, затем Мандельштам попросил зачеркнуть это имя (Д. Г. Бродский; воспоминания утверждают, что он «просил как-то О. М. не читать ему опасных стихов, так как он будет вынужден о них донести...» – с. 85). Среди девяти – и тот единственный слушатель, которому было позволено записать текст, – М. С. Петровых. О том, что Мандельштам назвал ее имя, было известно из книги Э. Г. Герштейн (Новое о Мандельштаме. Paris, 1986. С. 82–83), которая привела слова Н. Я. Мандельштам (не раскрывшей имя в своих воспоминаниях). Кроме того, согласно последней, стихи знали еще 7–8 человек, чьи имена не фигурировали в деле; она называет (с. 77, 84–86) из них четверых. Еще два имени (из не зафиксированных в деле и не упомянутых в мемуарах Н. Я. Мандельштам) указаны в книге Э. Г. Герштейн (с. 80, 83). С. Липкин подтверждает одно из этих двух имен и называет также себя в числе слышавших стихотворение от автора (см. прим. 34). Особый вопрос – о

возможных отражениях мандельштамовского стихотворения в поэтических текстах советского времени. Ср. у Ивана Игнатова (Д. Е. Максимова), который дает своему стихотворению «К Музе Ивановне» подзаголовок «Из Пиндемонта», отсылающий к Пушкину, но в самом тексте, чья тема – «измена душе» (по характеристике публикатора), как кажется, учитывает Мандельштама: «Он скажет: хрю, ква! / Ты повторишь: дважды два – халва, / Он скажет: кукареку! / Отвечаешь: бегу, пеку! А подымет бровь, – / Знаешь: не прекословь, кровь...» (Топоров В. Н. Стихи Ивана Игнатова. Представление читателю // Блоковский сб. IX. Тарту, 1989. С. 31).

³³Цветаева М. Стихотворения и поэмы. М., 1990. с. 653.

³⁴Липкин С. «Угль, пылающий огнем» // «И ты, Москва, сестра моя, легка...» М., 1990. С. 432–433. В первой публикации этого мемуара (Лит. обозрение. 1987. № 12) цит. фрагмент отсутствует.

³⁵Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 75.

³⁶Ср. новейшее подтверждение того, что подобный ход мысли имел определенное распространение, – Горький, информируя Сталина о настроениях начинающих писателей, приводит в числе типичных мнений и такое: «у нас есть все посылки к фашизму» (письмо от 2 авг. 1934 г. – Лит. газета. 1993. 10 марта С. 6. Публикация В. С. Барахова). Согласно Стивену Коэну, антифашистские статьи Бухарина 1934–1936 гг. носили аллюзионный характер и были направлены не только против гитлеровского режима, но и против сталинского (Коэн С. Бухарин. Политическая биография. М., 1992. С. 430–431, 435–436).

³⁷Указ. соч. С. 80.

³⁸Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 78.

³⁹Огонек. 1991. № 1. С. 18.

⁴⁰Вдова поэта упоминает только, что, читая в 1927 г. выступления Бухарина против троцкистов, «Мандельштам удивлялся, зачем он так старается» (Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 417).

Р. М. Янгиров

МАРГИНАЛЬНЫЕ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ЛЕФА

1927 год стал двойной датой в истории отечественного художественного авангарда: встречая Октябрьский юбилей, он одновременно отмечал и пятнадцатилетие русского футуризма, не скрывая при этом прав своего исторического первородства. ЛЕФ подводил исторические и творческие итоги, намечал программу будущих свершений.

«Мы – синдикат вещевиков.

Мы умеем делать, любим делать и делаем на погребу Октябрю лозунги, фельетоны, монтажи, частушки, вывески, кинонадписи, реклам-стихи, киоски, эстрадные куплеты, витрины, кинохронику, марши для шествий, фото, перевинчиваем старые пьесы и строим новые, инструктируем речевиков и будем делать это впредь.» – подробно и горделиво перечисляли свои достижения идеологи и творцы «искусства факта» и «социального заказа» [11, № 7, с. 20].

Ощущение всеохватного поступательного движения на гребне истории сохранялось его участниками столь безоглядно, что «ортодоксальный» Алексей Крученых предсказывал в своем «сценарии-эскизе» «Рождение и смерть Лефа» грядущий, еще более впечатляющий апофеоз в 1937-м: «Лефы дружным отрядом проходят по улице. <...> Вокруг них толпятся молодые левовцы. За ними – рабкоры, вузовцы, революционная молодежь. Сверху сыплются книжки Лефов. Толпа подхватывает их. Враги сторонятся с принужденной почтительностью, а за спиной в их руках камни» [7, с. 61–62].

Кино не случайно было трижды упомянуто в «октябрьской» декларации. Это был предмет особой гордости и самоуважения ЛЕФа. Шумный международный успех советского киноавангарда позволял демонстрировать его достижения в качестве общего эталона для подражания и копирования. Постоянная готовность к экспансии и самовоспроизведению, однако, постоянно наталкивались на консерватизм

потенциального потребителя, predeterminedный, помимо прочего, еще и существенными расхождениями этнических менталитетов. Это обстоятельство серьезно сдерживало экспорт евроцентристского творческого порыва ЛЕФа. Ограниченность идеологического и эстетического влияния авангарда на специфическую национальную аудиторию ощущалась особенно отчетливо. В 1926 г. В. Шкловский, например, называл распространение западноевропейских фильмов среди «восточного» зрителя «перлюстрацией переписки господ» и, не видя им достойной альтернативы в современной кинопродукции, подтверждал в качестве предварительной установки лишь примат идеологии, копируя доходчивые арифметические выкладки Ленина и Троцкого. В толще многомиллионной, безликой и непонятной человеческой массы, где вообще отсутствует представление о новом мироощущении и его искусстве, Шкловский рассчитывал поначалу лишь на то, что «электричество, кино и даже водопровод не могут не быть нашими союзниками» [18, с. 320].

Прошло еще время, прежде чем левые художники выделили из этого условного трехчлена собственно искусство и попытались публично определить его прикладные этнические формы и проблематику в контексте своих идейно-эстетических принципов. Однако ни тогда, ни позже практическая разработка «кинематографических черт» в национальной культуре, привлекавшая, например, как-то теоретическое внимание С. Эйзенштейна в силу особого и давнего личного интереса к искусству народов Дальнего Востока [19, т. 2, с. 283–296], не приняла реальных очертаний. Все его к ней приближения: совместный с С. Третьяковым замысел «кантонского» фильма, полуполюгендарная заявка на картину в «Восток-фильм» в начале 30-х, «Большой Ферганский канал» с П. Павленко – так и остались нереализованными, маргинальными темами творчества. Более того, общая практика советского кино 20-х годов обнаруживает, что никто из мастеров-новаторов (за исключением, пожалуй, В. Пудовкина) не был готов реально помочь в этом национальным культурам¹. Причины этого крылись не только, а точнее – не столько в субъективных обстоятельствах творческой практики, но в общем отношении художественного авангарда к такого рода материалу, поскольку он неизменно объявлял о себе как о новом мироощущении, стоящем вне национальных и государственных границ. Тем более – на заре советской эпохи, трансформируясь в идеологию и фразеологию ЛЕФа, новое искусство среди прочих фронтов открыло бескомпромиссную войну и «национализму», противопоставляя ему ценности «интернационализма».

Таким образом, этнический материал изначально и последовательно отсутствовал в общей системе ценностей авангарда, всегда оставаясь для него чужим, аморфным и, в конечном счете, малоинтерес-

ным объектом приложения сил. При этом кинематограф, сохранявший собственную и достаточно автономную траекторию движения, не вполне совпадал с общей нерешительностью новаторов и их внутренним неприятием патриархальной экзотики. Опыты Вертова («Шестая часть мира»)² и того же Эйзенштейна («Генеральная линия»), получившие широкую известность как образцы нового универсального киноязыка, в самом деле можно было бы рассматривать как явления, опровергавшие отмеченную выше закономерность, но и они несли на себе те же родовые черты. Темы и формальные решения этих лент изначально определялись генерализованными рамками оппозиции «старое – новое» и решались, в сущности, кинематографическим «насилием» над этнографическим колоритом, организованным приемами интеллектуального монтажа [19, т. 2, с. 489].

Тем не менее, во второй половине 20-х годов достаточно активно шло формирование «национальных флангов» – на Украине, в Грузии³, Татарии и других регионах – и этот процесс был предметом особой заботы «Левого фронта искусств». И все же они так и остались недооборудованными форпостами будущего, но так и не развернувшегося наступления, а экспорт идей и приемов свелся к локальным «вылазкам или несанкционированной «контрабанде», не оказавшим серьезного влияния ни на общую практику советской художественной жизни, ни на органику вовлеченных национальных культур. Можно определенно утверждать, что спорадическая экспансия в область заповедного материала целиком определялась штаб-квартирой ЛЕФа, отражая отнюдь не внутреннюю потребность, но запросы текущей конъюнктуры, и обесценивала, таким образом, гневные упреки антагонистам в «героическом сервизизме».

* * *

«Нам, теоретикам, нужно знать законы случайного в искусстве, – писал В. Шкловский в «Третьей фабрике». – Случайное – это и есть внеэстетический ряд. Оно связано не казуально с искусством. Но искусство живет изменением сырья. Случайностью. Судьбой писателя» [18, с. 314].

Американское путешествие Маяковского (август – октябрь 1925 г.) занимает совершенно особое место в его творческой «загранице». Эта поездка достаточно подробно описана исследователями, но, искаженная многослойной апологетикой, она совершенно неадекватно оценена в контексте исторических реалий и последствий для биографии поэта. Избранная нами тема заставляет переосмыслить ряд ее самых существенных моментов.

Для Маяковского так же, как и для его окружения, поездка в США, планировавшаяся еще с начала 1923 г., имела исключительное,

принципиальное значение – личного тестирования пресловутого «американизма» как воплощенной модели футуристской утопии, но с ее обязательной коррекцией в свете обновленного социального зрения. Акция по «открытию Америки», замышлявшаяся к тому же в испытанной завоевательной форме, встречала упорное и вполне понятное нежелание американских властей разрешить приезд в свою страну «горлану-главарю». В конце концов удачно найденный, как казалось, обходный маневр (Маяковский въехал в США как бы через «черный ход» – из Мексики) сразу же обернулся для него давно забытыми чувствами личного и творческого унижения. Любая формальность, сопровождавшая переход границы в тexasском городке Лоредо – восьмичасовое ожидание в иммиграционном пункте русского переводчика для заполнения въездной анкеты, указание в ней малопочтенной профессии рекламного агента Моссельпрома и Резинотреста, – была, надо думать, жестоким ударом по самолюбию, заряжая поэта мощной дозой отрицательных эмоций по отношению к труднодостижимой цели. В том, что они определяли его настроения практически на период всего путешествия, убеждают интервью Маяковского, появившиеся по его приезде в Нью-Йорк. По ним отчетливо можно представить состояние человека, совершенно утратившего душевное равновесие и не нашедшего психологических контактов с новой реальностью [8, с. 95–96]⁴. Трудно представить, что зоркий и чуткий художник готовился к поездке в давно желанную страну, заранее подстегивая себя мизантропическим ослеплением. Этот же разьедающий взгляд скепсис недвусмысленно проявился и в его поэтических отчетах. Изумление путешественника перед рукотворной американской экзотикой немедленно заглушалось чувством оскорбленного самолюбия, прикрытого агрессивным патриотизмом, впоследствии так прочно закрепившимся с его легкой руки в общем и частном советском сознании.

Надежды на встречи с американской аудиторией, с коллегами по ремеслу, на которые Маяковский, привыкший к своему международному успеху, безусловно рассчитывал, рассеялись в первые же дни. Естественным препятствием стал прежде всего непреодолимый языковой барьер, но и он, как кажется, лишь подчеркивал полулегальный статус гостя. По сути, они разминулись: интеллектуальная и творческая элита Соединенных Штатов совершенно не заметила трехмесячного пребывания у себя в гостях лидера советского художественного авангарда. Что же касается профессиональных контактов, то, помимо одной-двух встреч с участниками околупартийных «пролетарских» группировок, самым показательным, видимо, может считаться мимолетное знакомство с Карлом Сэндбергом, о котором последний едва вспомнил несколько десятилетий спустя.

Провал затеи с «открытием Америки» казался безусловным (ее существенно обесценила также и неудача и получением визы для Л. Брик)⁵, и Маяковский на протяжении всего августа был ежедневно готов к немедленному возвращению домой. Лишь соображения финансового характера заставляли откладывать отъезд в надежде на обретение какого-либо источника заработка. Вероятно, еще при предварительном обсуждении деталей будущей поездки на всякий случай были определены вероятные контрагенты – организаторы его публичных лекций и выступлений⁶. Троиединство усилий еврейской и русской секций Рабочей партии Америки и верного соратника Д. Бурлюка довольно скоро обеспечили ему через газеты «Фрайхайт», «Новый мир» и «Русский голос» необходимое публицити в кругах читателей, сформировав аудиторию «грандиозного небывалого турне по Америке», продлившегося почти до середины октября.

В совпадении социальных и этнических координат и следовало бы оценивать масштабы реального успеха Маяковского (или то, что под этим подразумевали его современники). Немногочисленные мемуаристы однозначно подтверждают это наблюдение (например, Дж. Фримэн: «Маяковского можно было встретить лишь в радикальных кругах, т о л ь к о т а м»; выделено нами. – *Р. Я.*), может быть, узнать о его изумительном таланте, о его славе крупнейшего поэта Советской России» [8, с. 125].

Отличие от заведомо принимаемого социального, «этнический» аспект американских впечатлений утратил со временем общую «прозрачность», но в том, что он стал для поэта одним из немногих позитивных открытий, сильно повлиявшим на перемену его настроений и, в целом, художественного мироощущения⁷, не приходится сомневаться. Феномен эмиграции, вообще безусловно негативно воспринимавшийся советским сознанием, обнаружил перед Маяковским совсем иной ракурс, не совпадавший ни с идеологическими предрассудками, ни с общепризнанным мифом об уникальном этническом «плавильном котле». Возможно, именно эти особые «социально близкие» рецептивные качества американской аудитории поэта имел в виду Д. Бурлюк, заявивший на открытии одного из публичных выступлений своего друга в Нью-Йорке: «Приезжали в Америку Короленко и Горький. Они описали одну Америку. Теперь к нам прикатил локомотив новой русской литературы, и, теперь, надо надеяться, будет впервые создано нечто настоящее американское» [8, с. 134].

«Этнический аспект» требует некоторых пояснений, весьма существенных в контексте избранного сюжета. Американская цивилизация, многие десятилетия привлекавшая маргиналов всего света, сформировала более сложную модель межэтнического симбиоза, чем это обычно представлялось с другого берега Атлантики. Самым пока-

зательным в этом отношении примером традиционно считается еврейская иммиграция, имеющая в этой стране свою историю. Исследователи устанавливают несколько ее этапов, и последняя ко времени приезда Маяковского – третья и наиболее массовая ее волна, продолжавшаяся с 1880 по 1924 г. была приостановлена лишь введением властями иммиграционной квоты. Этот поток еврейских переселенцев целиком формировался за счет жителей Восточной Европы и, преимущественно, России, что давало современникам основания вообще считать эту часть диаспоры «ответвлением русского еврейства» [1, с. 84].

Количественные данные выглядят весьма впечатляюще: с 1877 по 1927 г. число евреев в США возросло с 229 тысяч до 4 миллионов 228 тысяч человек [12, с. 38], обусловив своим приростом новое и весьма заметное место этой этнической группе в американском социуме. При этом внутри разросшейся еврейской общины, сконцентрировавшейся преимущественно в таких крупных центрах, как Нью-Йорк, складывались весьма непростые взаимоотношения: ассимилированная ее часть, сформированная выходцами из Германии, Испании и других стран Западной Европы, с большим неудовольствием отнеслась к вновь прибывающим, опасаясь «русификации» [20, с. 3]. Новые американцы и в самом деле резко отличались от старожилов, довольно прочно сохраняя наряду с обычными эмигрантскими комплексами неизгладимый отпечаток прошлой жизни – ортодоксальную религиозность, лабильный социальный статус, весьма низкий культурный уровень. Именно эта абсолютно маргинальная со всех точек зрения страта американского общества и сформировала, по нашему мнению, преимущественную и самую активную часть аудиторию поэтического-пропагандистского турне Маяковского⁸.

Самому поэту, вероятно, была хорошо известна и в целом близка позиция советских ассимиляторов еврейства, крайне негативно относившихся к утечке опекаемого населения за океан: «В Америку еврейство усиленно эмигрировало. Эмигрировала наиболее ловкая и вместе с тем ... наиболее гнилая его часть. Одни с долларами, другие без долларов, но с хитрецей, с умением брать за рога архи-буржуазный уклад и меряться с ним силами» [2, с. 147]. Однако то, что он увидел своими глазами, коренным образом изменило его представления об этой «шелухе исторического процесса» (определение В. Шкловского): «В большинстве это бывшие нищие-россияне, поминающие о ней всякой дрянью, приехавшие лет 20 тому назад и поэтому дружелюбно, во всяком случае внимательно относящиеся к Советскому Союзу» («Мое открытие Америки»).

Эта переоценка абсолютно совпала с классовыми симпатиями, она легко считывается и в «американских» стихотворениях, окрашенных

порой в традиционные мотивы еврейской литературной классики («Кемп «Нит Гедайге»). Она чувствуется и в отзывах мемуариста и в описаниях ответного благодарного отклика у аудитории [6, с. 305]. Можно предположить, что в Америке поэту в каком-то смысле удалось найти идеальную аудиторию, не встреченную им более нигде: утратившая реальное знание об оставленной родине, она послушно «достраивала» ее образ в метафорах и гиперболах поэта.

Отметим, что далеко не все попытки воздействия на слушателей воспринимались столь безоговорочно: например, обычные нападки Маяковского на С. Есенина и его творчество встретили твердый отпор со стороны той их части (полагаем, что русскоязычной), которая еще могла свободно обратиться к первоисточнику. Не менее характерны и взаимные вкусовые расхождения хозяев и гостя «пролетарского лагеря» по поводу выступления еврейского рабочего хора и др.

Как бы там ни было, но вторая половина американского путешествия принесла Маяковскому определенную долю морального удовлетворения и отчасти восстановила психологическое равновесие, не решив, впрочем, его финансовых проблем⁹ [8, с. 263–264]. «Мое открытие Америки» все же состоялось, и это была та Америка, увидеть которую не довелось ни одному из посетивших ее в предвоенные годы советских писателей, по странной игре обстоятельств наезжавших в США как бы в соответствии с пятилетними планами. Оригинальность этих впечатлений засвидетельствовали и газетные отчеты о выступлениях поэта на родине, довольно скоро, впрочем, определившие их ущербность [15, с. 181–182]. Но это нисколько не помешало Маяковскому растиражировать свои заокеанские ощущения в многочисленных эстрадных выступлениях по стране, последовавших в течение двух лет. Одно из них состоялось, например, в начале марта 1928 г. в фольклорном Бердичеве. Притупившиеся было к тому времени воспоминания об отзывчивой американской аудитории, вероятно, должны были заново обжечь Маяковского, а слабый интерес к его творчеству у местной публики лишь подхлестнул самолюбие. Поэт опоздал к началу выступления, но, увидев в зале 30–40 слушателей, не только не отменил его, но, напротив, читал свои стихи не менее полутора часов и впоследствии не раз возвращался в разговорах к своему успеху на этом вечере [9, с. 140–142]. Впрочем, носители этнического сознания не вполне адекватно воспринимали его попытки «подыгрыва»: тот же мемуарист, описывая достаточно умелую имитацию Маяковским национальных речевых особенностей и жестиккуляции при чтении стихотворения «Американские русские», признается, что этот декламационный прием, проходивший повсюду с полным пониманием, в Одессе не вызвал никакого сочувствия [9, с. 16–17].

Американские впечатления Маяковского отливались и в опосредованных формах. Не располагая прямыми подтверждениями, по косвенным данным можно предположить, что инициатива и замысел одной киноработы принадлежали именно ему. Речь идет о хроникальном агитфильме «Еврей на земле»¹⁰. Утеря художественно-исторического контекста этой ленты привела к тому, что впоследствии роль Маяковского была переосмыслена и сведена лишь к несвойственной для него функции автора надписей [13, с. 277–279; 22, с. 245–246]. Кроме того, обращение к такому контексту позволяет, на наш взгляд, пролить дополнительный свет на внутренние особенности кинематографической практики этого периода.

Первоотлчком к рождению общего замысла должно было послужить участие поэта в благотворительном вечере 12 сентября 1925 г. на Кониайленде, в Нью-Йорке, организованном благотворительным рабочим обществом ИКОР в пользу крымских переселенцев. Помимо определенных автобиографических реминисценций (петербургский Луна-парк), впечатления этого дня обратили его внимание на периферийную для СССР, но безусловно привлекательную в своем интернациональном звучании идею. Волей обстоятельств Маяковский получил возможность принять на себя функции ретранслятора в ее пропаганде, осознанно или нет, но отдавая себя под мощное воздействие политического силового поля, окружавшего эту тему. Внутренним мотивом было прежде всего творческое чутье поэта – тема, избранная для импортирования, могла представиться ему своеобразным отходным мостиком при перемене ценностных ориентиров. Забракующий урбанистский «американизм» должен был уступить свое приоритетное место другому жизнеполагающему американскому мифу – пионерства, колонизации, освоения новых территорий, преобразуемому новыми социальными условиями в образы советской реальности – «перелицовать эту завоеванную землю» [19, т. 1, с. 145].

Такой замысле был не только откровенно полемичным в отношении к первоисточнику (Маяковский всегда открыто признавал влияние американских фильмов на формирование своего кинематографического мышления), но и в отношении к избранным героям. Реализовавшись, он мог стать (и отчасти стал, выйдя за рамки своего утилитарно-агитационного назначения) необходимым аргументом в полемике с установившимися канонами советской «этнографической» кинопродукции и, в частности, «еврейских» картин¹¹. Творческая практика и бытование еврейского кинематографа в целом выходят за рамки избранной темы, но, обобщая, следует отметить, что в те годы усилилось (реанимированное после длительного перерыва) профессиональное внимание к этой проблематике, а обилие еврейских сюжетов в свою очередь зеркально отразило чувство иррациональной ностальгии по ненавистному когда-то про-

шлому и потребность в визуальной консервации исторической памяти. Иными словами, этот всплеск еврейского кинознания персонафицировал в себе обостренное чувство «галутности» у его носителей. Это изрядно диссонировало не только с художественной, но и с общегосударственной конъюнктурой и заслужило упрек В. Шкловского: «Старый замкнутый мир разбит. Быт кончился. <...> В новой плотной жизни не осталось места для того, чтобы вертеться. Но революция сняла с еврейства все ограничения и уничтожила самую основную черту всего еврейства – черту оседлости. Фабрики и заводы открылись для еврейского рабочего. Рабочий начал сменять ремесленника. А вместо права пасти козу на кладбище еврейство получило право на землю. <...> Сейчас уже видно, что из сионизма, из еврейского государства в Палестине выйдет только южный курорт для богатых евреев. Курорт патриотический и с апельсинами. Под еврейские колонии <...> отводится 600 000 десятин. В Стране Советов прибавится новая автономная область, может быть, новая республика. Не нужно жалеть об изорванном зонтике Менахем-Менделя, не нужно искать романтизма в прошлом, в слипшихся хвостах крысиного подполья» [4, б/п].

Еще в 1925 г. тема отрецензированного Шкловским фильма «Еврейское счастье» (как известно, экранизации рассказов Шолом-Алейхема) переосмыслилась в русле задач дня: «Вопрос о постановке дальнейших походов Менахем-Менделя еще не решен. Если это осуществится, то мы увидим «Менахема в Америке» и «Менахема в Советской России». Для Менахема в Америке у писателя Шолом-Алейхема материал найдется. А Менахема в Советской России должен написать И. Бабель. Тогда будут остроумны и интересны не только надписи, но и весь сценарий. Можно будет показать земледельческие колонии на юге <...> и на фоне их самого Менахем-Менделя, отказавшегося от всех «воздушных» профессий и осевшего на земле. Это будет не только веселая картина, но и поучительная. Кроме Госкино заказчиком явится еще сама революционная эпоха» [4, б/п].

Путешествие героя «Еврейского счастья» на обетованные крымские земли так и не состоялось, но заказчиком хроникальной ленты от имени эпохи выступило «Всесоюзное общество землеустройства евреев-трудящихся» (ОЗЕТ/ГЕЗЕРД). Этот «неформальный» придаток (образован в 1925 г.) правительственного КОМЗЕТ, учрежденного в 1924 г., имел весьма высокий политический статус, а его деятельность управлялась и координировалась высшей партийной и советской номенклатурой – Калининным, Смидовичем, Красинным, Чичеринным, Литвиновым, Лариным и др., а также лидерами коммунистического крыла еврейской политической и экономической мысли – Мережинным, Новаковским, Литваковым, Чемериским, Брагиным¹².

История колонизации Крыма и ряда областей северного Причерноморья еврейскими «землеробами» – еще совершенно непрочитанная страница истории отечественного еврейства. Между тем, она определенно заслуживает внимания. Сразу же бросающаяся в глаза обойма «классиков» советской дипломатии, курировавших крымский проект, указывает на то, что он имел для власти серьезное внешнеполитическое значение, одновременно являясь пропагандистским вызовом международному британскому влиянию и формой его оттеснения от мировых еврейских финансовых источников [2, с. 147–150]. Судя по официальным данным, эта сторона дела вполне удалась инициаторам: только в 1925–1926 гг. затраты по переселению и обустройству колонистов почти наполовину покрывались из зарубежных источников и лишь на треть – из средств ОЗЕТ-КОМЗЕТ¹³ [2, с. 149].

Тяга обитателей бывшей «черты оседлости» к земледелию, сулившему относительно стабильный источник существования в условиях распада традиционного хозяйственно-бытового уклада, осмыслялась идеологами едва ли не в сионистских формулах, но с «советским» знаком, как путь этнического выживания. Это действовало безопибочно, и к началу 1927 г., в самый разгар переселенческой кампании, число осевших на земле колонистов составляло не менее 115 тысяч человек [2, с. 138]. Переселенцев не останавливало даже то, что власть, активно поощрявшая идею формирования «компактной земледельческой группы» для сохранения еврейской национальности¹⁴, отнюдь не скрывала сомнительных сторон предприятия [2, с. 154].

В этом смысле реалии, игрой природы сконцентрированные в одном из уголков степного Крыма, подкрепляли образ еврейского «фронтира», покоровший, как мы думаем, воображение инициатора киносьемок. Напряженный календарь разъездов «поэта-разговорщика» (П. Незнамов) по стране отложил реализацию замысла до середины июля 1926 г., когда Маяковский сделал паузу для того, чтобы приступить к прорыву на «кинофронте» и выполнить обещание, данное журналу «Новый зритель» перед отъездом на юг: «Опыт предыдущей сценарной работы <...> показал мне, что всякое выполнение «литераторами» сценариев вне связи с фабрикой и производством – халтура разных степеней». Подразумевалось, очевидно, что возвращение поэта к активной кинематографической работе поможет вообще искоренить это явление из профессиональной практики. В период своих летних гастролей по крымским курортам, 6 августа он подписывает договор с Ялтинской кинофабрикой ВУФКУ на два сценария игровых фильмов («Дети» и тот, что позднее получил название «Слон и спичка»), а 17 августа в той же Ялте – с харьковской штаб-квартирой ВУФКУ еще на два («Электрификация» и новая версия «Закованная фильмой»). За этой внешне известной канвой событий и скрывается едва различимый

второй план – съемки еще одного фильма, – лишь пунктирно отраженный в переписке Маяковского с Л. Брик, – так, как это бывает при общении хорошо осведомленных единомышленников. Из нее, например, можно установить, что еще в Москве (потом, думаем, последовали еще уточнения в Ялте [16, с. 140]) Маяковский вместе со Шкловским набросал какой-то сценарный черновик [22, с. 155–156] или заявку на фильм, которая и была предложена Л. Брик руководству ОЗЕТ/ГЕЗЕРД. На этой предварительной стадии были, вероятно, распределены и обязанности: Л. Брик стала официальным организатором съемок¹⁵, а Шкловский, только что закончивший монтаж фильма «Предатель» [5, № 28, с. 3], пригласил своего режиссера А. Роома участвовать в новой работе¹⁶. Поиски недостающего оператора стали заботой Маяковского, и он, пользуясь дружескими отношениями с заместителем директора Ялтинской киностудии А. Соловьевым, впоследствии режиссером фильма «Трое (Дети)», договорился о недельной отлучке А. Кюна (также будущего участника съемок фильма Соловьева) и о снабжении съемочной группы дефицитнейшей негативной пленкой. Правда, на выбор природы, как о том его просила Л. Брик («Если можешь, съезди посмотри крымские колонии»), у него, занятого разъездами и выступлениями по побережью, уже не осталось времени.

По каким-то не вполне ясным теперь причинам участники проекта не афишировали своего в нем участия, и, скорее всего, их выезд из Москвы был обставлен как отпускная вылазка к морю¹⁷. За этим стояли причины внетворческого порядка, так как обычно любая новая акция ЛЕФа обычно задолго до осуществления сопровождалась широковещательными объявлениями и рекламой. Можно ли объяснить это лишь уверенностью в том, что задуманному фильму не грозит большая прокатная судьба и внимание прессы, как это и оказалось впоследствии? Но, возможно, групповое молчание объяснялось все теми же соображениями «халтурного» свойства – общение с финансовой инспекцией, подсчет гонораров, дополнительное налогообложение за заведомо неприбыльную работу и др.? Во всяком случае, так можно истолковать признание Шкловского в очерке, появившемся в журнале «Советский экран» в ноябре 1926 г.: «Гражданин редактор, подтвердите мои слова для Крыма. Укажите границы расходов. Съемка же нам без пленки обошлась около 750 рублей. С дублями. Со сценарием» [17, с. 46].

Очерк (или отчет?) о съемках фильма «Еврей на земле» имел название «С точки зрения ветра», отнюдь неслучайное по своему двойному смыслу: внешнему – неприятзательно, как бы на ходу описанных эпизодов очередной рабочей поездки, и внутреннему, отразившему судьбу автора¹⁸. В нем контаминировались две основные темы

новой книги Шкловского «Третья фабрика» – «ветер революции» и автоописание себя как «подсеченного дерева»: «Это способ добывания скипидара. С точки зрения дерева – это ритуальное убийство». Таким образом, работа «с точки зрения ветра» была тем самым третьим, избранным путем жизни и творчества: «работать в газетах, журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его <...>. Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено. Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие» [18, с. 313–314].

В тексте Шкловского сохранилось кое-что из предварительных сценарных набросков, к которым были щедро прибавлены экспедиционные зарисовки [17, с. 37–46]. В известной мере его можно считать контрабандой кинодраматургии в журналистику, гибридом со съемочным репортажем («Крутящуюся тень крупно – пишу я, начиная разлагать все на планы»). Одна из таких деталей, надо сказать, очень невнятно «проартикулированная» в самом фильме (вероятно, не воспринимаемая теперь из-за плохой сохранности ленты), очень интересна как образный экспозиционный ход – сквозь открытую олеографичность курортных видов должен был постепенно проступать фон – суровый степной Крым, ставший объектом колонизации. «Ветер не останавливается на пляже, а... дует дальше. А там, за пляжем нет гор. <...> Здесь степи. Степь из желтого мягкого камня и на камне одеялом лежит где коричневая, а где и черная земля. Перекати-поле дрожат на своих стеблях. Стебли ломки. Проволочными шарами катятся катали по полю. Облака бегут, как на службу, боясь сокращения». Кинокадры подтверждают, что ветер также предполагалось использовать как кинометафору, определяющую ритм и тональность фильма. Но кинонатура не так легко поддавалась «организации»: «Перекати-поле катятся по ветру и не попадают в кадр». Камера двигалась асинхронно, и потому одна из главных смысловых метафор не сыграла в фильме определенной ей роли. Крымская прерия оказалась не столь фотогеничной, как американская, и была почти полностью потеряна кинематографистами.

Одушевленные герои ленты тоже были сродни природной стихии: они были бесконечно далеки от экранных ковбоев и никак не желали демонстрировать повадки покорителей прерий. «Еврей из местечка... встречается с волком. Вол требует спокойствия... Не обращает внимания на истерику. Первую неделю еврей бежит впереди вола и проклинает его... Через много времени он идет сзади и кричит (вполголоса) «цоб» или «цобе» (сняли, не знаю, вышло ли)... так вола определяют сознание», – описывал автор один из колоритных, но «неорганизованных» эпизодов фильма. Реальность уводила кинематографистов от умозрительных схем крымского «вестерна», которыми они предполагали обо-

рудовать картину. Образ живого «еврея на земле» был все же слишком далек от того, что им хотелось бы увидеть и запечатлеть на пленке. Кажется, что авторы фильма не вполне отличали его от толпы статистов: «Мы с ним (режиссером. – Р. Я.) несколько раз бились об заклад, отличим мы еврея-колониста от просто колониста или просто крестьянина, – и несколько раз ошибались» [16, с. 137].

Там же, где ошибиться они не могли, возникали эксцентрические ситуации. Один из примечательных эпизодов фильма, не прочитываемый без комментария Шкловского: режиссер и сценарист, решив продемонстрировать новый быт оседлого еврея, придумали оригинальный верхний план. «Мы сломали... крышу. Чтоб был свет. И сняли. Дали одному еврею с плотной фигурой и с седой плотной бородой газету. Снимаем. Роом раздирается. «Как вы читаете? Читайте как обыкновенно». Еврей смотрит к нам наверх в дыру (крыши) и отвечает великолепно:

– Обыкновенно я вообще не читаю» [17, с. 42–43].

Пожалуй, самыми естественными натурщиками в фильме, еще неискушенными в жизненных и творческих проблемах, стали дети – юное поколение колонистов: одна из первых новорожденных, девочка с экзотическим и многозначительным именем «Забудь лихо», пионеры, с неподдельным энтузиазмом марширующие по пыльной, но уже родной степи. Авторы противопоставили эти образы ускользающим из кадра шарам перекати-поля, полагая их навсегда укорененными обитателями тех мест. Но избрав темп набега, они не смогли остановиться на разработке удачно найденных объектов и обратились к описательной форме, позволявшей, по их представлениям, составить панораму колонизации из мозаики эпизодов. В фильме же этот прием обернулся «перелистыванием» разных, но однотипных видов (в том числе и патронируемой из-за океана колонии «ИКОР»), свернувшим энергию созидания новой жизни в набор инструктивных кадров, в каталог хозяйственных работ, лишенный какого бы то ни было этнического колорита. Изобразительный ряд киноленты отличается изрядной монотонностью планов и монтажа, отсутствием какой бы то ни было изобретательности, что кажется провальным для мастеров такого уровня¹⁹. Увлечшись «панорамированием» колонизации, они совершенно не заметили внутреннего, мало заметного на беглый взгляд строя еврейских сельскохозяйственных коммун-кибуцев, он выскользнул, а вернее сказать, просто и не попадал в избранный ракурс²⁰. Кинематографисты слишком торопились, чтобы оценить сакральный смысл возвращения к земледельческому труду тех, кто веками был лишен на это права²¹. «Еврей на земле» так и остались для них натурщиками-эксцентриками, исполнявшими экзотический номер. Поэтика крестьянской рутинy их не воодушевляла, а лишь подстегивала к поиску

«машинизированного» образа нарождающейся оседлой жизни, что, возможно, входило и в обязательные условия заказчика. Они в самом деле сумели обнаружить его, и он стал вялым контрапунктом фильма: шеренга тракторов, вспахивающая степь, была специально выстроена для эффектного фронтального кадра («для нас их собрали в колонну» [17, с. 44]) – находка, растиражированная впоследствии в советском кино.

Как ни скромны были результаты, достигнутые авторами фильма, но и они имели свое внутрицеховое значение. Думается, не случайно Шкловский ввел в свой очерк «бидоны и маслобойки, приготовленные для съемки» на дворе московской кинофабрики. Относясь к своей работе как к эскизу, «пробе пера», он полагал ее небесполезной для чего-то более серьезного и, не называя прямо, связал свою работу с разворачивавшейся в то же самое время подготовительной работой группы Эйзенштейна над «Генеральной линией».

Кинематографический набег на сельскохозяйственные колонии продолжался примерно 11 дней – с 22 июля по 2 августа, а работа над монтажом картины, вероятно, началась не ранее последней декады августа, и в нее уже включился сам Маяковский (но не в конце июля – начале августа, как это указано в биохронике). Об этом свидетельствует глухая газетная информация от 31 августа, сообщавшая о том, что «для детального изучения кинематографического мастерства» поэт «вступил в режиссерскую группу А. Роома и приступает к практической работе» [5, № 35, с. 3]. Работа Маяковского над надписями к фильму разворачивалась не только в состязании с отошедшим от фильма Шкловским – признанным мастером этой специфической кинематографической профессии, но ориентировалась на другой тематически близкий эталон – бабелевские надписи к фильму «Еврейское счастье», сделавшие его имя необычайно популярным в кинематографических кругах [4, б/п]. Поэт составил вполне конкурентоспособный текст, практически адекватно и с юмором имитировавший речевые интонации героев фильма и несколько скрасивший очевидную вялость визуального ряда (ср. приведенный выше эпизод из очерка Шкловского с интонациями Маяковского: «Вол не понимает еврея – еврей не понимает вола. Это было раньше. А теперь: еврей понял быка и бык понял еврея»).

Очевидная неудача с фильмом стала для авторов еще одним поводом для того, чтобы отвести от него общее внимание. Впоследствии история этой работы, как и сама лента, ушедшая на дно архивного собрания, совершенно слились с судьбой еврейских поселений, растаявших в потрясениях последующих десятилетий, и превратились в герметичный «черный ящик». Почти четыре десятилетия спустя Шкловский вспомнил о забракованной киноленте и попытался спи-

сать неудачу на историю: «Картина не удалась, потому что не удалось дело <...>: создавались поселки старого типа – не совхозы и колхозы, они не имели будущности» [16, с. 140].

Для Маяковского этот эпизод оказался несравненно более влиятельным фактором творчества, чем это можно было предположить. Ощущение точного попадания в образно-смысловую строй темы, родившееся в ходе работы над надписями, по-видимому, было столь сильным, что впоследствии он не раз возвращался к ним за автоцитациями. Положим, что стихотворение «Еврей», специально написанное для вечера «Писатели народов СССР – ОЗЕТу» (17 ноября 1926 г.), организованного, как и премьерный показ самого фильма, в рамках съезда этой организации, не только сюжетно, но и текстуально повторяло образные конструкции фильмовых надписей, впрямую было ими мотивировано. Однако они и в дальнейшем сохранили актуальность. В I акте пьесы «Клоп» (родившейся, как известно, из сценария «Позабудь про камни»), в сцене со спекулянткой Розалией Павловной, пусть и в переосмысленном виде, но также присутствует цитата из фильма²². В том, что это не случайное совпадение, а сознательная установка автора, убеждает и мемуарное свидетельство Д. Шостаковича, сохранившего в памяти один из репетиционных эпизодов. Драматург, сомневавшийся в достаточности комических эффектов пьесы, настаивал на определенном речевом рисунке этого персонажа, по тексту отнюдь не представлявшегося очевидным этническим типажем. Мейерхольд же благоразумно не принял этого сомнительного предложения и вместе с исполнительницей роли сумел перехитрить Маяковского²³.

* * *

Десятилетие Октября было ознаменовано первыми толчками того процесса, что в категориях концепции В. Панерного определяется термином «затвердевание». Его емкость обнаруживается, между тем, не в фокусе исследованного материала, а, скорее, на его периферии. «Основным содержанием культуры 2 становится ее собственная история», – считает исследователь²⁴, не уточняя, что первые проявления этого процесса уже в то время без труда отыскиваются на младших или боковых этажах здания культурной эволюции. Тяга к «затвердеванию» прежде всего оформлялась в аморфном оттоке от географической периферии к центру. Преддверие первого юбилея советской власти (заметим, что 1927 г. стал кроме того годом первого пятилетия Союза ССР) породило неодолимое стремление национальных окраин к самоанализу и обобщению первых итогов своего нового социально-политического и культурного состояния, означая тем самым исчерпанность пространственных пределов «растекания». Об-

чество уже ощущало настоятельную потребность в самоизучении, причем в комплиментарной форме. Национальный материал в этом отношении был просто неоценим – оказывалось, что достижения советской эпохи пронзают из некогда бесплодного культурного вакуума. Не случайно едва ли не самым громким событием культурной жизни года, долго и тщательно готовившимся, становится юбилейная выставка «Искусство народов СССР» и корреспондировавшие ей музыкально-театральные «Вечера национальностей», этнографические концерты и т.п. Наконец, объектом внимания становится и национальное кинотворчество, казавшееся самым необычайным феноменом, родившимся в процессе «растекания» культуры.

Кинематограф в преддверии юбилея также можно было считать периферийной сферой художественной жизни в контексте общих государственно-идеологических интересов. Борьба школ и направлений, несмотря на все попытки разжигания гражданской войны на «кинофронте», объективно сдерживалась поисками художественных средств нового искусства. Но технологические особенности кинопроизводства, недостижимые в других сферах искусства, помогли подогнать в преддверии юбилея неуправляемые процессы творчества. В марте 1928 г. состоялось первое всесоюзное партийное совещание по вопросам кино, ознаменовавшее собой включение кинематографа в русло общегосударственной политики и начало обратного процесса перетекания кинопроцесса в центр. Этому событию предшествовали национальные киносовещания – в Азербайджане, на Украине и в других регионах. За день до открытия партсовещания к широкому зрителю вышел фильм «Октябрь». Режиссер перелыл в образную конструкцию своей ленты то, что отметил критик: «Эйзенштейн создал ленту стиля «советского барокко» [17, с. 115]. Монументальная статуарность «Октябрь», несмотря на то что она была начинена пафосом «растекания» прежних лет («это была борьба с Зимним дворцом, борьба со старой культурой» [17, с. 116]), в изменившейся культурной ситуации стала знаком «затвердевания» новой мифологии. Рождало ли пересечение двух этих процессов какое-то новое качество?

Юбилейный год впервые столь масштабно санкционировал «социальный заказ» во всех сферах художественного творчества, а следовательно, многократно увеличил соблазн «халтуры», практически избавив исполнителя от необходимости поиска новых форм и методов обработки материала. Требование показать «наши достижения» было единственным условием заказчиков, а «достижения», варьируясь в разных комбинациях, легко укладывались в форму каталога²⁵.

Метод каталогизации, рационального расчисления вещественного мира был органичен и для эстетики ЛЕФа. В условиях государствен-

ного спроса было соблазнительно применить его при обследовании «культурного вакуума». Летом 1927 г. режиссер-дебютант Влад Королевич предложил себя в качестве испытателя²⁶. Объектом его халтурной вылазки стала молодая чувашская кинематография, озабочившаяся проектом юбилейного фильма о своей республике. Расчет начинающего кинематографиста был нетривиально прост: экспортировать заемные идеи из арсенала ЛЕФа в зарождающийся национальный кинопроцесс, развернуть его в желаемом направлении и утвердить в качестве полноценной младшей ветви престижного направления авангарда. Объявив себя приверженцем киноавангарда, он заблаговременно и широко оповестил общественность о работе над неснятым еще юбилейным национальным фильмом²⁷.

Встраивая его в след существующих образцов, Королевич рисковал лишь одним – мерой постижения этнографического колорита. Но и тут он оказался достаточно изобретательным для того, чтобы объявить, что фильм будет сниматься по «коллективному сценарию» самих героев киноленты («коллективное авторство» было погом зафиксировано и в титрах фильма). Предварительный план и режиссерские пояснения к нему позволяют определить оригинальный источник его метода: «...оформление мыслится в форме докладов на сессии ЦИК или на съезде Советов Чувашской АССР»²⁸. При этом молодой режиссер не скрывал своего хищнического отношения к портретируемому объекту. Приглашенный на работу в «Чувашкино», он по условиям контракта должен был ассистировать И. Максимову-Кошкинскому в съемках фильма «Черный столб» в качестве «снца»-консультанта. Но отношения двух кинематографистов не сложились и в конце концов вылились в прямой конфликт. Давая свои объяснения, Королевич писал: «Я приехал в Чувашию для работы по созданию большого настоящего кинематографического дела, никогда этого не скрывал и мне просто смешно, что меня могут обвинить в каких-нибудь неприязненных отношениях к «Черному столбу» – картине Чувашкино, хотя она мне совершенно чужда по своей художественной устремленности, а отчасти по идеологическому направлению»²⁹.

Фильм Королевича со всех точек зрения представлял собой причудливый гибрид литературы и кинематографа и, вероятно, уже этим привлек к себе общее внимание и большой разброс в оценках. Представляя свою работу как «социально-художественный» документ, режиссер неустанно говорил о демонстрации в ней «жизни врасплох», о приверженности «искусству факта», но это, несомненно, было профессиональным лукавством. Он сознательно выбрал себе позицию «между двух флагов», отмахиваясь от недоумевающего заказчика декларациями ЛЕФа, а от принципиальной в своих ожиданиях профессиональной аудитории непрымным этнографическим колоритом. При этом

избранный им метод «передвижения точки рассказывания» (съемки действительно шли «с колес»), «чистый интерес к материалу и условный метод перехода от факта к факту» [18, с. 411] позволили замаскировать за ними вполне традиционное осмысление материала. Восстанавливая историю работы Королевича, отчетливо замечаешь несоответствие деклараций воплощению: безусловно литературная композиция (подчеркнутое деление фильма на главы-новеллы) и внутрисюжетное построение неигрового материала³⁰. Современникам яснее, чем теперь, когда материал фильма кажется абсолютно экзотичным, были видны игровые приемы, использованные режиссером (особенно в «этнографической» главе), и эту расфокусировку не могли сгладить многочисленные «индустриальные» реплики, заимствованные из опыта «киноков». Как теперь представляется, это были «вставные номера», искусственные и необязательные, обусловленные лишь требованиями заказчика и творческой конъюнктурой. Режиссеру все же нельзя отказать в наблюдательности: демонстрируя чувашские характеристики оппозиции «старое – новое», он нашел тему трагических больших (грахома считалась социальной болезнью национальных окраин). Современная рецепция легко находит неожиданную образную полемичность в монтажном противопоставлении классически живописных процессов слепшов демонстрации «социальной» хирургии, превосходящую эпатаж «Андалузского пса» Буниюэля и Дали.

Общественные обсуждения фильма обеспечили молодому режиссеру главное, чего он втайне, кажется, добивался: он на какое-то время стал героем кинодня, вызвавшим бурные споры в среде достаточно влиятельной с точки зрения наметившейся для него кинематографической карьеры «кинообщественности». Его работу принципиально одобрили О. Брик и С. Третьяков [11, 7, с. 50–70], она удостоилась лестных сравнений с фильмами Вертова и Шуб, причем некоторые из зрителей отдавали при этом предпочтение Королевичу. Голоса национального зрителя, отмечавшего искусственность и неправдоподобие киноматериала, столичные знатоки старались не слышать³¹. Но профессионалы отдали должное сомнительным приемам: «смешение методов работы», «полная беспомощность в выборе и композиции кадра и организации материала в нем», «хаотичность монтажа», «чрезмерное обилие объяснительных надписей», «безграмотность оператора», безадресность и бесполезность для заказчика и т.п., вызвав лишь горькую ответную реплику режиссера: «Один из более опытных режиссеров, чем я, меня предупредил, что лучше покончить самоубийством, чем показывать в АРКе эту картину»³².

Так, под гул общественных дискуссий, фильм Королевича незаметно прошел по экранам и очень скоро выветрился из общей памяти как одна из модных однодневок прошедшего сезона. Полагаем, что и

у автора память о своем профессиональном дебюте оказалась ненамного длиннее. И лишь только злопамятные прототипы и потомки экранных героев долго (практически до настоящего времени) и не раз поминали недобрым словом набег самоуверенного кинематографиста.

* * *

Попытки мастеров ЛЕФа шагать в ногу с уходящим от них временем оказались более чем скромными отнюдь не по творческим причинам. Нескрываемая небрежность в обработке маргинального материала, например, с лихвой могла быть покрыта формальным мастерством. Неудачи предопределялись изменявшимся временем, требовавшим, по определению все того же Шкловского, «непрерывного искусства». Мужественно отстаивая свои стремительно девальвировавшиеся творческие принципы и ценности, они прослушали предупреждение бывшего единомышленника, сумевшего отделить собственное творчество от идеологического давления, но с тревогой всматривавшегося в общую панораму художественной жизни и в пути отечественного авангарда, с каждым годом внушавшие ему все более серьезные опасения. Несколько раз он даже публично высказал их «в порядке дискуссии» (так и не развернувшейся), предостерегая тех, кто еще был в состоянии очнуться от оглушающего «шума времени».

«Эта обезьянья сноровка каждую идею считать единственной целью и сообразностью всего к своему образу заставляла искусство издревле ориентироваться или на попа, или на фараона, как на целесообразный лик, как на содержателя великих идей, – писал К. Малевич. – Художник воспитывался на этом методе и думает, что человеческая рожа это и есть та цель, в которой существует художественный образ в идее, что эта рожа и вся его бытовая требуха, базарная сутолока – суть его жизни. Мало того, ему стали доказывать, что он рождается этой сутолокой, и все взаимоотношения этих рож составляют общество, членом которого он состоит, а следовательно, должен сам быть похожим на него, а все его искусство должно именно сочиняться из изображений этой сутолоки. Так он понял, и стоит поэтому в передней у замглавов жизни, чтобы запечатлеть их лик, в котором содержится «идея», или разбегает по земному шару и вымазывает на холсты распластанный священный быт. Так же и кинопостановщики не увернулись от этой хватки традиции и ликуют лики на экранах»³³.

Эти упреки, впрочем, были вполне понятны младшему поколению футуристов, оставшемуся незамеченным старшими и исчезнувшему из поля творческой жизни почти одновременно с ними. Для ОБЭРИУ, творческих наследников «будетлян», соединение революционной патетики с творчеством было безусловно избыточным анахронизмом.

«Мечта и жизнь» на их глазах разошлись еще раз, заставляя наводить мосты из скудного материала жизни. Объявив себя новой сменой авангарда – строителями «реального искусства», они не могли не полемизировать с обанкротившимися учителями, и делали это в тех же синтезированных приемах. Этим можно объяснить включение в программу вечера ОБЭРИУ «Три левых часа», прошедшего в январе 1928 г. в ленинградском Доме печати, загадочной киноленты – фильма А. Разумовского, известного только по пересказу одной из зрительниц. «Спустили экран, вспыхнули очертания поезда. Что дальше? А ничего. Поезд все идет и идет, как женщина, покачивая бедрами; он все тянется и тянется, этот разматывающийся клубок бесконечности. Вагон за вагоном в немоте сползает с экрана и проваливается в темноту зала. Конца этому поезду нет. Склеенная пленка создавала эффект бесцельного движения в никуда, стояния на месте, без надежды на новые очертания, на ритмический перепад, на перебивку этого одноликого, уже сводящего с ума мелькания. Экран погас не скоро» [3, с. 9]. В этом абсолютно дадаистском сюжете был заключен глубокий полемический смысл: обыгрывая кинематографический архетип, он одновременно дезавуировал многозначительную бессмыслицу метода и вещного мира киноавангарда. Этот поезд шел в вечное никуда. Другая очевидица, не слишком искусшенная в сути происходившего в тот вечер на сцене и на экране, опасалась лишь одного: «Мы думали, что будет скандал, но никакого скандала не было» [3, с. 42]. Киноманифеста ОБЭРИУ адресаты попросту не заметили.

Примечания

¹О путях развития национального кино в 20-е годы см. в нашей статье «Спеццы в советском кинематографе» // ЧТЧ.С. 219–238.

²К десятилетию Октября не должно быть ни одного тунгуса, не видевшего «Шестой части мира», – заявлял режиссер, не догадываясь, по-видимому, о неисполнимости такого пожелания [5, № 33, с. 3].

³Своеобразное исключение составлял фильм Г. Калатозова и С. Третьякова «Джим Шванте/Соль Сванетии» (1929). Первоначально отвергнутый студией, он был доработан режиссером совместно со Шкловским, предложившим включить в ленту «хроникальные куски из жизни горцев», позаимствовав их из видовой картины Ю. Желябужского «Сванетия» [16, с. 480].

⁴Одна из расхожих легенд, тогда же запущенных, по-видимому, самим поэтом, – необычайный интерес к его персоне со стороны американских газетчиков [6, с. 305]. Лишь много позже было установлено, что он «вовсе не был осажден журналистами» [8, с. 116]. Единственный знак внимания со стороны большой прессы – заметка, появившаяся 11 октября на страницах «New York Times Magazine» под красноречивым заголовком «Пламенный русский поэт бранит Нью-Йорк» [8, с. 184].

⁵Неудача с получением визы для Л. Брик, зависевшим от хлопот сотрудника Амторга И. Хургина, еще не вполне объясняет сильнейшее психологическое

потрясение В. Маяковского от его неожиданной смерти в результате несчастного случая 27 августа. Возможно, это была реакция не на потерю полезного, но в сущности едва знакомого человека, а на смерть погибшего с ним спутника – видного военного, троцкиста Э. Склянского. Подозрительные обстоятельства этого «несчастного случая» сразу же обратили на себя внимание современников. См.: *Бажанов Б.* Воспоминания бывшего секретаря Сталина. Б. м., 1980. С. 91.

⁶Поездка Маяковского в Латвию в мае 1923 г. была отмечена аналогичным этническим «спонсорством» [22, с. 218].

⁷Незадолго до своего отъезда в путешествие, Маяковский вполне твердо выражал верность лэфовско-футуристским догматам. Ср. его выступление на диспуте «Первые шаги новой культуры» в феврале 1925 г.: «Лэф это всегдашняя тенденция, всегдашняя борьба форм, <...> постоянная борьба новых форм с формами отживающими, с формами отмирающими» [10, с. 27] и заявление, сделанное незадолго до отъезда из Америки: «...отныне я против футуризма, отныне я буду бороться с ним» [6, с. 317].

⁸«Русская колония <...> с нетерпением ждет приезда поэта Маяковского. Все интересуются им. Не только русские рабочие, но и выходцы из России других национальностей раскупают билеты на его лекции», – сообщала газета «Новый мир» 29 сентября 1925 г. [6, с. 316]. Стоит учесть, что для американского сознания, воспринятого и эмигрантами, термин «русский» вовсе не обозначал этническое происхождение, а констатировал набор признаков – географическое место происхождения и владение языком страны предыдущего проживания. Отзыв соотечественника, режиссера А. Аркатова приоткрывает иной слой восприятия Маяковского общественностью Соединенных Штатов. В письме Н. Евреину этот любопытный носитель «двойного» сознания писал: «<...> он все время околачивался на East Sid'e, т.е. в русских еврейских кварталах, сам себе с другим шутом Бурлюком давая дешевые завтраки, «банкеты», и говорил те же самые слова, что мы слышали до революции <...> Ясно, что он прошел незаметно мимо молодой и читающей Америки. И хотя в одном приложении «Times'a» была напечатана его биография, причем совершенно неправдоподобная, это уже было после его отъезда. К тому же, он не сумел окружить себя нужными людьми, ну хотя бы платным manager'ом (управляющим), хотя ему нечего сказать о новейшей русской поэзии. К тому же, как ни странно, он не знает ни одного иностранного языка!» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 143. Л. 6). Этот набор частных неудовольствий, несомненно, отражал иной слой американского восприятия советской России и ее пропагандистов – нарастающий антисоветизм со стороны определенной части еврейства, испытавшего разочарование в русской революции. Стоит напомнить о том, что рабочее движение США этого периода, расколотое на фракции и течения, было полем острой борьбы за влияние между Коминтерном и его противниками из небольшевистских кругов социалистического движения. Одним из влиятельных оппонентов американских антрепренеров Маяковского, например, был Еврейский социалистический Фербанд. Кроме того, эффект выступлений поэта в США в значительной мере снижался контрпропагандистскими выступлениями в той же аудитории таких авторитетных деятелей, как меньшевик-эмигрант Р. А. Абрамович-Рейн и поэт Давид Эйгорн. См. об этом: *Троцкий И.* Новые

русско-еврейские эмигранты в Соединенных Штатах // Книга о русском еврействе. Нью-Йорк, 1968. С. 402–403.

⁹Финансовые выкладки по американской поездке Маяковский включил в свое заявление в Мосфинотдел в подтверждение убыточности своих зарубежных поездок [14, с. 28].

¹⁰Ввиду неточностей, попавших в научную литературу и искажающих не только авторство, но и правильное название фильма (см., например: *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 543; *Hoberman J.* A Face to the Shtetl: Soviet Yiddish Cinema 1924–1936 // *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema.* London – New-York, 1991. P. 130), приведем известные нам фильмографические данные: «Еврей на земле», производство ВУФКУ (Ялта), 1926, 512 м., сценарий В. Маяковского и В. Шкловского, надписи В. Маяковского, режиссер А. Роом, оператор А. Кюн, организатор съемок Л. Брик. Вып. 16. XI. 1926 (?).

¹¹В то же самое время шли съемки фильмов «Беня Крик» и «Блуждающие звезды» [5, № 33, с.3]. Эта тема нашла свое продолжение в неигровых лентах «Евреи на земле» (1930, реж. Ю. Фогельсон, по заказу Агро-Джойнт); «Люди степи» (1931, реж. Г. Шмайн), а также и игровых – «Земля зовет» (1928, реж. В. Баллюзек); «Сердце Соломона» (1932, реж. С. Герасимов, М. Кресин).

¹²См.: *Шварц С.* Биробиджан. Опыт еврейской колонизации // Книга о русском еврействе (1917–1967). Нью-Йорк, 1968; *Абрамский Ш.* Биробиджанский проект // Евреи в советской России (1917–1967). Иерусалим, 1975. О фигуре А. Брагина см. в нашей статье [21, № 8].

¹³Колонизацию Крыма одновременно субсидировали несколько международных еврейских благотворительных организаций разной ориентации – ЕКО, ОРТ, Джойнт, ИКОР, ПРОКОР и др. Общие и персональные характеристики этой деятельности см.: *Троцкий И.* Указ. соч. С. 402–403.

¹⁴Выступление М. Калинина на съезде ОЗЕТ/ГЕЗЕРД см.: *Абрамский Ш.* Указ. соч. С. 113. Драматические последствия этой сомнительности, между тем, обнаружились лишь два десятилетия спустя, когда давно и бесславно угасший крымский проект послужил поводом для развязывания кампании антисемитизма и внесудебных преследований еврейской интеллигенции. Об этом см.: *Борщаговский А.* Записки баловня судьбы. М., 1991.

¹⁵До сих пор мало учтенными остаются интенции Л. Брик к кинотворчеству. Актерский дебют в фильме Маяковского «Закованная фильмой» (1918), по-видимому, побудил ее к активным поискам своего места в кинематографе, полноценно реализовавшимся лишь десять лет спустя, при съемках фильма «Стекланный глаз», где она выступила сорежиссером В. Жемчужного. До этого она пыталась заявить о себе как сценарист. См. отзыв Н. Арбатова а ее сценарий «Столяр Кузьма Даров», предложенный московскому Кинокомитету в 1918(1919?) г. – РО ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 15/1317.

¹⁶Упомянутый в письме Л. Брик Юшкевич – по-видимому, неверно прочитанный комментатором С. Юткевич, в то время ассистент А. Роома в съемочной группе фильма «Предатель». Отметим также еще одну неточность в комментариях Б. Янгфельдта, относящуюся к кинематографу. Поясняя фразу из письма Маяковского: «Еду сейчас примерять в павильоне Фрелиховские штаны» [22, с. 55], он осторожно, но определенно сообщает о том, что О. Н. Фрелих «снялся в

соседней студии; он был одного роста с Маяковским» [10, с. 109; 22, с. 204]. Однако по соседству с павильоном фирмы «Нептун» в Самарском переулке, где проходили съемки Маяковского, не было других киностудий, а Фрелих, популярный «франный» герой русского экрана, в то время проходил курс лечения (либо освидетельствования?) в психиатрической лечебнице, после совершенного им осенью 1917 г. убийства своей любовницы, актрисы Визаровой, и в кинопостановках не участвовал (см. в одном из его писем жене: «...если приплут из кино узнать – скажи, что я захворал здесь и потому задержался» –РГАЛИ. Ф. 2760. Оп. 1. Ед хр. 41. Л. 9). Кроме того, традицией русского кино предусматривалось самообеспечение актеров съемочным гардеробом: «Актеры снимались в собственных костюмах, они обязаны были их иметь – так полагалось. Даже разовые статисты делились не по типажным признакам, а по имеющемуся у них гардеробу – «фрачники», «пиджачники». «Фрачники» были дороже» (Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975. С. 28). Таким образом, этот комментарий – не что иное, как пример буквального прочтения характерной для Маяковского метонимии, в данном случае означавшей вживание в чужой и в общем враждебный для него образ. Ситуация, смоделированная комментатором, тем более фантастична, что и сам Фрелих, одноклассник и близкий друг юности О. Брика, питал сильнейшую эстетическую неприязнь в футуризму и не принял нового круга знакомств семьи Бриков. Продолжение их тесного общения с Маяковским стало в конечном счете одной из причин полного разрыва с Фрелихом.

¹⁷Характерно, что Шкловский позднее объяснил свое участие как «случайное» [17, с. 137], обусловленное тем, что он вырвался из отпуска «на пять дней», вовсе не упомянув в числе своих компаньонов ни Маяковского, ни Л. Брик, сопровождавшей съемочную группу. По его же словам, оператор А. Кюн, был «чуть ли не украден из ВУФКУ». Обращает внимание и то, что, собрав в 1930 г. работы последних лет в книге «Поденщина», автор не включил эту статью в раздел «Мат и глянec», посвященный кинематографу, а вынес его во вступительную часть. Камуфляж крымской поездки он предпринял еще годом ранее – в брошюре о творчестве А. Роома он опустил все личные обстоятельства этой истории. Ни словом не обмолвился об этом фильме и сам режиссер, вытеснив в воспоминаниях этот эпизод описанием работы над фильмом «Третья Менцанская»: «Сценарий писался сначала в Москве, а потом в Крыму, куда Шкловский приехал ко мне вместе с Маяковским. Режиссерский сценарий я написал по пути из Севастополя в Москву, в поезде, причем из-за тесноты работал стоя». Цит. по: *Юткевич С.* Соб. соч. Т. 1: Молодость. М., 1991. С. 320. Маяковский также нигде не оставил упоминаний об этом эпизоде. (См. «Что я делаю?» [11, № 4, с. 47] и предисловие к неизданному сборнику сценариев [13].)

¹⁸Об обстоятельствах, связанных с критическими оценками книги «Третья фабрика», см. 18, с. 518.

¹⁹Обращаясь лишь к имени наименее известного участника группы, отметим, что оператор А. Кюн считался одним из культурнейших и опытных мастеров кинематографии, заслужив работой над фильмом «Дитя солнца» (1932) похвальный отзыв С. Эйзенштейна (см. РГАЛИ. Ф. 2489. Оп. 1).

²⁰«Нефотогеничность» крымской природы для авангарда опровергается опытом смежных искусств. Несколькими годами позже, в тех же степях под

Евнаторией работал художник Меер Аксельрод, оставивший серию «В степи», вошедшую в историю советской графики. См: *Федоров Г.* Меер Аксельрод. М., 1982. С. 12–13.

²¹ Не эту ли черту творческой манеры режиссера обыграли авторы «Двенадцати стульев», портретно шаржируя его в эпизоде с киносьемками старгородского трамвая? Ср. также воспоминание А. Роома о работе над фильмом «Третья Мещанская», хронологически следовавшим за описываемой нами лентой: «Подготовка заняла меньше месяца, а снят был фильм за двадцать семь дней». Цит. по: *Юткевич С.* Указ. соч. С. 350.

²² Пользуясь случаем, выражаю искреннюю благодарность М. Петровскому, указавшему на эту автоцитату.

²³ Testimony. The Memoirs of Dmitry Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov. London – Boston, 1979. P. 247.

²⁴ *Паперный В.* Культура Два. Анн Арбор, 1985. С. 35.

²⁵ Чрезвычайно интересной представляется проблема каталогизации применительно к кинохронике. Как устанавливает М. Ямпольский, в преддверии юбилея она осмыслилась современниками в категориях «затвердевания» («Великий путь» Э. Шуб), в полемике с методом Вертова [22, № 11].

²⁶ Типичный эпигон в творчестве, Королевич сменил за свою жизнь несколько форм самовыражения. Начав с утрированных форм декадентства (Вот каким он запомнился современнику в середине 10-х гг., встретившему его вместе с женой в кулуарах Камерного театра: «...оба очень юные, оба малокалиберные, оба с обывательскими курносотатыми покрашенными лицами, оба манерно изысканные и оба с золотыми лорнетками, в которых стекла вряд ли были оптическими...») *Марков В. Д.* В театре и около. 1956. С. 63 // Собрание мемуаров СТД России), он перешел затем к имажинизму, а к середине 20-х гг. прочно закрепился в журналистике, тяготея к кино. Кинокарьеру он начал сценаристом и ассистентом режиссера в фильме «Сердца и доллары» (1925), в 30-е гг. снял несколько фильмов на «оборонную» тематику, не имевших никакого успеха ни у зрителей, ни у критики. Последний этап его биографии до середины 70-х гг. был связан с режиссурой в Калужском областном драматическом театре.

²⁷ См. статьи *Королевича:* Кино в Чувашии // Рабис. 1927. № 25. С. 5; Страна чувашская // Советское кино. 1927. № 7. С. 20–22; Лицо национального кинопроизводства // Там же. С. 25–2.; Йомая // Советский экран. 1927. № 37. С. 13; Смотрите в аппарат // Там же. № 42. С. 6 и др.

²⁸ ЦГА Чувашии. Ф. 221. Оп. 1. Ед. хр. 224. Л. 50. Стоит вспомнить о том, что так же годом ранее Вертов мотивировал появление своего фильма «Шагай, Совет» – киноотчета Моссовета перед избирателями. Однако его прием визуально-словесного рифмообразования у Королевича превратился в откровенное цитирование внелитературного материала, загрозившего кинотексту.

²⁹ ЦГА Чувашии. Ф. 221. Оп. 1. Ед. хр. 141. Лл. 83–85.

³⁰ Критики, не отягощенные приверженностью к групповой эстетике, достаточно высоко оценивали эти авторские особенности: «Это не сухой этнографический отчет <...> и даже не организованная бытовая хроника. Это – скорее журналистика от кинематографа, кино-наброски, кино-очерки. <...> В документальный материал фильма вкраплены отдельные игровые моменты. Но игровые

куски не звучат диссонансом в общем стиле композиции ленты, а, наоборот, оживляют и одухотворяют действие» (Жизнь искусства. 1928. № 42. С. 7).

³¹См. стенограмму дискуссии в Центральном Совете ОДСК: РГАЛН. Ф. 2491. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 27. См. также: Резолюции общественно-дискуссионных просмотров в ЦС ОДСК. М., б/г. С. 11. Социально близкая критика Запада оценила фильм как «один из важнейших советских этнографических и географических фильмов». См.: *Bryher Winifred. Film problems of Soviet Russia. Territet, 1929. P. 123.*

³²Протокол собрания АРК по обсуждению фильма «Страна Чувашская» – РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 102. Лл. 31–58. Поэт П. Незнамов, очень часто версифицировавший по поводу событий киножизни, отозвался на разгrom фильма Королевича в АРКе:

Откуда он пришел? Не от чувашских пашен.

Пришел он из Москвы и был он очувашен.

Пришел и режиссером стал единым духом.

Его монтажный лист – ему да будет пухом!

(Кино. 15. 11. 1927, № 46).

³³*Малевиц К.* И ликують лики на экранах // Кино-журнал АРК. 192. № 10. С. 7. «Ликують» – нужно понимать: делают, пишут» (прим. автора. – Там же).

Литература

1. *Бикерман И.* Россия и русское еврейство // Россия и евреи. Сб. 1. Берлин, 1923.
2. *Горев М.* Против антисемитизма. Очерки и зарисовки. М., 1928.
3. *Жукова Л.* Обериуты // Театр 1991. № 11.
4. Еврейское счастье. М., б/г. [1925].
5. Газета «Кино» (Москва), 1926.
6. *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е. М., 1985.
7. *Крученых А.* Говорящее кино. Сценарии. Кадры. Либретто. 1-я книга стихов о кино. Книга небывалая. Продукция № 150. М.: изд. авт., 1928.
8. *Кэмпрад С.* Маяковский в Америке. Страницы биографии. М., 1970.
9. *Лавут П.* Маяковский едет по Союзу. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1978.
10. Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. 65. Ч. 1. М., 1958.
11. Новый Лэф. М., 1927.
12. *Sklare Marshall.* America's Jews. New York, 1971.
13. *Маяковский В.* Кино. Сценарии – статьи – письма – речи. Под ред. А. Февральского. М., 1940.
14. *Катанян В.* Маяковский за границей // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940.
15. *Чарный М.* Ушедшие годы. Воспоминания и очерки. М., 1967.
16. *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М., 1985.
17. *Шкловский В.* Поденщина. М., 1930.
18. *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. М., 1990.

19. Эйзенштейн С. Соб. соч.: В 6 т. М., 1964--1966.
20. *Erens Patricia*. The Jew in American Cinema. Bloomington, 1985.
21. Киноведческие записки. М., 1990--1991.
22. Янгфельдт Б. Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915--1930. М., 1991.

II. ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. И. Рейтблат

Ф. В. БУЛГАРИН ИЛИ М. Я. ФОК?

(К вопросу о сотрудничестве Булгарина с III Отделением)

Одиозная репутация Ф. В. Булгарина обусловила весьма специфическую судьбу его печатного и рукописного наследия. Несмотря на широкую известность Булгарина и прижизненную популярность в некоторых читательских слоях (чиновники, помещики «средней руки» и т.д.), его произведения после смерти более ста лет практически не переиздавались и лишь в последние годы, после сильной «встряски», которую получило общество, и снятия многих идеологических «табу», вновь опубликованы некоторые из его работ¹. Записки и письма Булгарина в III Отделение вызывали, напротив, повышенный интерес исследователей и широких читательских кругов и во второй половине XIX – начале XX вв. постепенно вводились в научный оборот².

Однако все эти публикации весьма фрагментарно представляли его деятельность подобного рода, ни один из исследователей не ставил своей задачей создать полный свод булгаринских записок в III Отделение. М. К. Лемке, который по замыслу своей работы был близок к этому, не получил доступа в Секретный архив III Отделения (далее: СА) и, в результате, не смог познакомиться со значительным массивом булгаринских записок. Б. Л. Модзалевский же, которому был доступен весь фонд, в том числе и Секретный архив, просматривал его только с целью обнаружения сведений о Пушкине, а другие материалы оставлял без внимания.

В тридцатые годы изучение сотрудничества Булгарина с III Отделением было свернуто и, за немногими исключениями, не возобновлялось до наших дней.

Предпринятая мной попытка подготовить по возможности полный свод писем и записок Булгарина в III Отделение столкнулась с целым рядом технических и методологических трудностей³. Прежде всего

нужно отметить, что хотя в целом архив III Отделения сохранился неплохо, он оказался рассредоточен по разным архивохранилищам (основной массив дел – в ГАРФ, остальные – в РГИА и ИРЛИ). Кроме того, он весьма обширен, а имеющийся справочный аппарат скуден и в ряде случаев неточен. Учитывая, что Булгарин «консультировал» по чрезвычайно широкому спектру вопросов, его записки можно найти в делах на самые разные темы, что предполагает чуть ли не фронтальный просмотр дел фонда III Отделения, по крайней мере за определенные периоды.

Но главная трудность связана, как оказалось, не с этим. Дело в том, что помимо записок, собственноручно написанных или по крайней мере подписанных Булгариным, в делах III Отделения ряд его записок сохранился в переписанном виде и без подписи. Попытки атрибутировать Булгарину такого рода тексты предпринимались уже не раз, например М. К. Лемке⁴, последний раз – Н. Я. Эйдельманом⁵, однако каждый раз – по поводу той или иной конкретной записки. Мне представляется, что возможен и несколько иной подход, принимающий во внимание ряд как текстовых, так и внетекстовых моментов и позволяющий атрибутировать одновременно целый комплекс записок.

Ниже делается попытка изложить ход и результаты этой работы по выявлению булгаринских текстов.

Отправной ее точкой были сведения о степени полноты корпуса известных исследователям писем и записок Булгарина, адресованных в III Отделение. К настоящему времени опубликовано более сорока таких текстов, мной выявлено еще около сорока, написанных его рукой или хотя бы подписанных им. Цифры достаточно большие. Однако знакомство с содержанием записок показывает, что подавляющее большинство их связано с изданием «Северной пчелы», личными делами Булгарина и т.п. Лишь 10–15 текстов может быть подведено под рубрику «услуг» III Отделению. В то же время сам Булгарин признавался позднее Дубельту: «Много, очень много бумаг написал я по поручению графа Александра Христофоровича в начале достославного нынешнего царствования и впоследствии, и весьма много важных вопросов предложено было мне к разрешению, по знанию мною местностей, предметов и лиц...»⁶ (письмо 30 апреля 1844 г.). Незадолго до этого он писал тому же адресату: «В старые годы я всегда сообщал Его сиятельству графу Александру Христофоровичу выписки из обширной моей корреспонденции, а равно и присылаемые мне статьи, когда находил в них что-либо такое, что бы могло быть важным или полезным правительству...»⁷ (письмо 12 апреля 1844 г.). Даже если допустить, что часть этих записок утрачена (хотя именно за эти годы архив сохранился неплохо), то и тогда разрыв весьма велик.

О том, что Булгарин не преувеличивает и услуги его действительно были весьма значительными, свидетельствуют следующие факты его биографии.

После прихода к власти Николая I положение Булгарина стало шатким. Среди лиц, находившихся под следствием после восстания, были его друзья (К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, А. О. Корнилович) и сотрудники (В. К. Кюхельбекер, О. М. Сомов), поэтому возникло подозрение, что он причастен к заговору. На допросах ряду подследственных задавался вопрос о том, не принадлежали ли Греч и Булгарин к тайному обществу. И хотя обычно на этот вопрос следовал отрицательный ответ, 9 мая 1826 г. последовало высочайшее повеление: учредить полицейский надзор за Булгариным и собрать сведения о его предшествующей службе⁸. За требуемой информацией дежурный генерал Главного штаба А. Н. Потапов обратился к самому Булгарину, тот почувствовал неладное и помимо представленной 12 мая обширной и очень умело составленной автобиографии вскоре подал записку «О цензуре в России и о книгопечатании вообще».

3 июня 1826 г. было создано III Отделение, куда теперь он стал представлять записки, а уж в ноябре того же года Булгарин, по ходатайству Бенкендорфа, императорским указом был «переименован из капитанов французской службы в 8-ой класс» и причислен к министерству народного просвещения, превратившись тем самым из недавнего поднадзорного во вполне респектабельного члена общества, с чином и службой.

Имеется целый ряд свидетельств о тесных, можно даже сказать повседневных контактах Булгарина с III Отделением. Так, помимо широко известных «консультационных» записок о «лицейском духе», «Арзамасе», «австрийской интриге» и т.п., в делах за первые годы существования III Отделения сохранились собственноручные (написанные в спешке, с зачеркиваниями и дополнениями на полях) записки его с изложением толков представителей разных сословий о русско-турецкой войне, характеристиками деловых и моральных качеств чиновников разных министерств, ряда поляков, проживающих в Петербурге, и т.д. (ГАРФ. Ф. 109, СА, оп. 2, ед. хр. 321, л. 32–33; оп. 3, ед. хр. 24, л. 2–3, ед. хр. 584, л. 4–8, ед. хр. 3195, л. 325–327 и др. – далее ссылки на этот фонд будут даваться в тексте, без указания номера фонда). Более того, сохранилось донесение на французском языке о двух поляках, высланных в Петербург из Вильно, на полях которого Булгарин карандашом вписал (что демонстрирует высокую степень доверия к нему со стороны III Отделения) по-русски развернутые «положительные» характеристики, опровергая предъявленные им обвинения (СА, оп. 2, ед. хр. 321, л. 13). Чрезвычайно показателен и следующий эпизод, нашедший отражение в дневнике

М. Малиновского. Когда в 1828 г. разгорелся скандал в связи с публикацией в варшавской газете «Gazeta Polska» статьи о триумфальном чествовании в Петербурге высланного из Вильно Мицкевича и великий князь Константин Павлович прислал в связи с этим запрос в III Отделение, Бенкендорф поручил Булгарину (по его соответственному признанию) написать ответ⁹. Содержание его (приводимое Малиновским) совпадает с содержанием письма Бенкендорфа великому князю (I эксп., 1828, ед. хр. 159, л. 4–6).

Сохранившиеся письма и записки Булгарина, а также мемуарные источники и некоторые косвенные данные позволяют утверждать, что в период, когда III Отделением управлял Максим Яковлевич Фок (1826–1831 гг.), Булгарин был главным консультантом и информатором по следующим вопросам: Польша и Прибалтика, литература, цензура, деятельность министерства юстиции и министерства народного просвещения. Это понятно: как поляк он имел обширные знакомства в Варшаве, Вильно и в польской колонии Петербурга; Прибалтику он знал хорошо, так как некоторое время жил в Вильно, купил именно под Дерптом, а в Ригу и другие города Прибалтики наезжал довольно часто; как журналист был хорошо осведомлен о всех литературных событиях и деятельности цензуры; много лет ведя в Петербурге судебный процесс дяди из-за имения, был в курсе всех закулисных дел министерства юстиции, а числясь по службе в министерстве просвещения, знал циркулирующие там слухи. Положение журналиста давало ему законный повод собирать сведения посредством бесед и обширной переписки.

Когда управляющим III Отделением после смерти Фока стал А. Н. Мордвинов, сотрудничество Булгарина прекратилось, и вновь он стал оказывать услуги III Отделению (хотя и в меньших масштабах) с заменой в 1839 г. Мордвинова на Л. В. Дубельта.

В ранний же период, при Фоке, Булгарин предоставлял III Отделению не только «экспертные» записки, но и текущую повседневную информацию. Если это так, то встает вопрос: почему записок Булгарина сохранилось так мало? Может быть, они хранятся в фонде III Отделения в переписанном виде и не атрибутированы Булгарину?

Просмотр дел III Отделения показывает, что там не было заведено отдавать переписчику поступающие письма и записки. Даже если они переписывались (как это иногда случалось, например, с письмами Булгарина к Дубельту и Бенкендорфу по вопросам издания «Северной пчель»), оригинал все равно оставался в деле. В фонде есть целый ряд дел, содержащих агентурные донесения, как правило – в оригинале, в том числе и написанные архаичным почерком, с большим количеством грамматических ошибок и т.д. В то же время как в делах с агентурными донесениями, так и во многих других хранится

большое число записок (в том числе и обобщающего характера: «Замечания о Польше», «О духе и характере польского народа», цикл записок об Остзейских губерниях и др.), написанных характерным красивым почерком М. Я. Фока. У историков литературы сложилась традиция считать Фока автором этих записок (на том основании, что они писаны им собственноручно)¹⁰. Однако, как мне представляется, это отнюдь не очевидно. Сопиюсь на мнение самого Модзалевского, что «количество сохранившихся в архиве III Отделения его писем, докладных и иных записок, справок, заметок, бюллетеней самого разнообразного характера, по самым различным поводам и вопросам – прямо изумительно»¹¹.

Почему бы не предположить, что Фок нередко выступал в роли простого переписчика? Попробую обосновать это положение. Известно, что целый ряд агентов, особенно высокопоставленных, в целях конспирации «выходили» только на Фока и были известны лишь ему и Бенкендорфу¹². Штат III Отделения был невелик (при Фоке он не превышал 20 человек¹³), специальных чиновников для секретной работы тогда не было. Чтобы, с одной стороны, выражаясь современным языком, не «засветить» своих агентов и, с другой, облегчить чтение их нередко малоразборчивых текстов Бенкендорфу и Николаю I, который зачастую знакомился с этими записками, Фок, по-видимому, сам переписывал их. Могло играть свою роль и желание Фока выдать эти записки за свои и тем самым пожать лавры компетентного и деятельного работника.

Помимо тематических, стилистических и прочих аргументов, которые я приведу ниже, есть еще три характерных признака, свидетельствующие в пользу этой гипотезы.

Во-первых, Фок обычно писал Бенкендорфу (когда тот уезжал – на коронацию в 1826 г. или в действующую армию во время русско-турецкой войны в 1828 г.) на *французском языке*, а значительный массив записок написан на русском.

Во-вторых, *свои* письма Фок подписывал, а многие записки, особенно на русском языке, не имеют подписи. Нередко они оформлены в своеобразные циклы иод названием «Секретная газета» или «Рассуждения и толки».

И, наконец, в-третьих, Фок нередко в самом тексте записок указывал, что выступает в роли переписчика, а не автора. Например, после написанного им довольно обширного текста (на русском языке) о неблагоприятных поступках министра финансов Е. Ф. Канкринна идет следующее заключение на французском: «Я только переписываю слово в слово содержание записки, полученной из совершенно нового источника. В ней содержатся некоторые очень справедливые наблюде-

ния. Я постараюсь укрепить это новое знакомство» (СА, оп. 3, ед. хр. 3195, л. 13; перевод М. И. Пернер).

Среди переписанных Фоком записок есть и болгаринские. Например, на каждой из цикла писанных рукой Фока записок об острейских губерниях (СА, оп. 3, ед. хр. 1255) стоит сверху пометка «Письма Б» или «От Б»; одна из них предварена словами (написанными опять-таки по-французски): «Вот первый набросок Б..., который я переписываю» (л. 27), а на двух страницах сноски вписаны рукой Булгарина (л. 1, 7).

Переписав «Письмо из деревни близ Дерпта», Фок приписал по-французски: «От Булгарина, купившего небольшой участок земли в Ливонии» (СА, оп. 3, ед. хр. 3195, л. 231).

Более того, удалось обнаружить и болгаринские автографы двух записок, переписанных Фоком (оригиналы: СА, оп. 3, ед. хр. 3195, л. 325–327; СА, оп. 3, д. 584, л. 5–6; копии: СА, оп. 3, ед. хр. 3195, л. 349–353; СА, оп. 3, д. 3178, л. 93–95).

Булгарин познакомился с Фоком в июне 1826 г. и сразу стал с ним очень близок, по свидетельству Н. И. Греча, «водворился у него в доме и посещал его ежедневно»¹⁴. Фок со своей стороны, также нередко бывал у него, о чем свидетельствует в своем дневнике М. Малиновский¹⁵, проживавший в 1827–1828 гг. в квартире Булгарина. В 1830 г. в дарственной надписи на своем романе «Димитрий Самозванец» Булгарин назвал Фока «истинным другом человечества, поборником истины, добрейшим и благороднейшим...»¹⁶, а в опубликованном в «Северной пчеле» некрологе Фока, написанном по всей вероятности Булгариным, говорилось, что «Государь не имел вернейшего слуги, Россия – усерднейшего сына, человечество – пламеннейшего друга. Кого лишили в нем родные, подчиненные, друзья – никакое слово и выразить, никакое перо описать не в состоянии»¹⁷. Позднее, в 1851 г., после смерти вдовы Фока, Булгарин обращался в III Отделение с просьбой о денежной помощи оставшимся его незамужним дочерям и писал при этом о нем как о «моем друге» (2 эксп., 1827, ед. хр. 17).

Отмечу также, что младший брат М. Я. Фока, Петр Яковлевич Фок, который также служил в III Отделении, но на скромной должности экспедитора, подрабатывал переводами в болгаринской «Северной пчеле»¹⁸ и, как явствует из дневника Малиновского, нередко обедал у него в доме.

Свидетельства о своей близости с Булгариным оставил и М. Я. Фок. В конфиденциальной записке об организации негласного наблюдения в России, предлагая для этого «выбирать доверенных среди лиц, пользующихся безупречной репутацией», которые «могут быть употреблены с пользой», он называл в их числе и Булгарина, «который стре-

мится лишь к устойчивому положению» (СА, оп. 3, ед. хр. 761; пер. с франц. М. И. Пернер). В 1831 г. он писал А. С. Пушкину, что Булгарин и Н. И. Греч – «единственные из всех литераторов, которые иногда навещают меня и с которыми я менялся мыслями по предметам, касающимся литературы...»¹⁹.

Для характеристики степени участия Булгарина в деятельности III Отделения и близости его с Фоком приведу еще один пример. В 1828 г., когда началась русско-турецкая война и Бенкендорф отправился с императором на фронт, Фок еженедельно высылал ему рукописную так называемую «Секретную газету», содержащую информацию о циркулирующих слухах и настроениях населения (см.: СА, оп. 3, ед. хр. 3195). Газета переписывалась собственноручно Фоком и содержала тексты на французском и русском языках. Авторство текстов не указывалось, но иногда проставлялся источник информации. Франкоязычные тексты готовил, по-видимому, Фок, а русскоязычные – Булгарин. По крайней мере, когда Булгарин уехал в отпуск (сведения о сроках пребывания в отпуске содержит его формулярный список: РГИА, ф. 412, оп. 8, ед. хр. 7, лл. 106–112), газета резко сократилась в объеме и вначале выходила только на французском. Лишь с возвращением Булгарина в Петербург она приобрела прежний характер.

Но если Фок переписывал записки разных авторов, как нам выделить среди них булгаринские? Думается, что для этого нужно одновременно использовать несколько индикаторов, позволяющих (в совокупности) приблизиться к решению этой задачи. При этом целесообразно выделять не отдельные тексты, а именно комплекс их, поскольку атрибутируемые записки тесно связаны общностью тематики, «героев», оценок и характеристик, речевых оборотов и т.д.

Прежде всего – сфера компетентности. Хотя Булгарин знал весьма много (а кое в чем претензии его нередко превышали реальный уровень знаний, особенно в медицине и музыке), однако в областях, которые названы выше, он был высококомпетентен: записки, посвященные этим вопросам, имеют очень много шансов оказаться булгаринскими.

Ряд записок прямо касается Булгарина и издававшейся им «Северной пчелы», причем речь в них идет о таких вещах, которые никак не мог знать Фок.

Приведу, например, целиком одну характерную записку 1827 г.: «Булгарин едет на три месяца в Остзейские губернии. Он имеет к тому следующие побуждения: 1) отвезти больную жену к морским водам в Поланген, поблизости коего, в 30-ти верстах, находится имение дяди его, Булгарина же, Мишуци, полученное по последнему процессу; 2) кончать фамильные дела, т.е. денежные расчеты и быть миротворцем между дядею и графом Платером; 3) отдохнуть от трудов меха-

нических по журналу и рассеяться; 4) оживить описанием путешествия свои журналы.

Он будет и в Ревеле. – На пути будет посещать все любопытное и видаться с людьми замечательными» (СА, оп. 1, ед. хр. 1886, л. 38).

Вот еще одна записка, датируемая 1 февраля 1828 г., когда после долгого перерыва было вновь разрешено публиковать театральные рецензии: «Статья о русском театре сделала такой шум, что подъячис и купцы забыли на время все, и только и толков, что о театре. У дверей театра была ломка, и когда пишущий сии строки приблизился к раздавателю билетов, чрез контору, то он сказал: «Вот что наделала «Пчела»! Кричат: «В «Пчеле» было писано, давай билеты!» Забавно, что типографский наборщик, который пять лет не был в театре, бросил работу и пошел туда, набрав статью о театре! Дирекция рада, актеры хорошие в восторге, дурные берутся учить роли, которых в русском театре не знали никогда. Публика только и толкует, что о театре, большой свет о италиянцах, русский мир о Разбойниках (трагедии); для вестовщиков это удар, для направления общего духа – сильное орудие, как громовой отвод» (СА, оп. 1, ед. хр. 1886, л. 44). Фок не шел бы сам за билетами, тем более через контору; ему бы не стал «раздаватель билетов» кричать, тем более про «Северную пчелу», наконец, откуда ему знать про поведение типографского наборщика?

Важным свидетельством в пользу авторства Булгарина является, по нашему мнению, тон многих записок – он фамильярен, а письма Фока Бенкендорфу, хотя и демонстрируют доверительность отношений, тем не менее никогда не переходят ту грань, за которой начинается фамильярность²⁰. Невозможно, например, представить, что Фок может писать Бенкендорфу (в связи с необходимостью изменить название альманаха) в подобном игривом тоне: «Одно слово на ушко Ивановскому, и дело кончено – сие и будет сделано сегодня же» (СА, оп. 1, ед. хр. 1886, л. 10–11)²¹. В то же время Булгарин был хорошо знаком с чиновником и литератором А. А. Ивановским и часто встречался с ним, что позволяло ему «шепнуть на ушко».

Далее. Булгарин был профессиональным литератором, талантливым фельетонистом, обладавшим весьма характерным, присущим только ему стилем. Среди записок многие написаны не просто добротным слогом, но хорошим литературным языком, с определенной легкостью, непринужденностью, а в ряде случаев – и фельетонностью письма.

Можно назвать следующие черты поэтики булгаринских записок в III Отделение (известных по его подписанным или сохранившимся в автографе текстам), которые присутствуют и в переписанных записках: он часто строит изложение не как информацию о факте, а как анекдот или сюжетно завершенную новеллу, с финальной развязкой

и нравоучительным замечанием в заключение; нередко в них разговоры, цитирование чужих высказываний, включение рассказчика в действие и т.д.

И, наконец, идейная система и конкретные пристрастия, выраженные в записках, полностью совпадают с тем, что известно о Булгарине по его публикациям и подписанным запискам в III Отделение. Так, автор их защищает литературу, добивается послаблений по отношению к ней, утверждая в то же время, что большая свобода позволит «выпустить пар» и направлять умы, укрепляя тем самым стабильность режима. Он считает, что в существующей ситуации поляки обязаны быть лояльными гражданами, а правительство, со своей стороны, должно предоставить Польше как можно более широкую автономию. Он положительно отзывается о вильнюсской профессуре, в том числе и о тех, кто изгнан за вольнодумство, и резко отрицательно – о Н. Н. Новосильцове, И. Ботвинко и В. Пеликане, самоуправствующих в Литве. Он заботится о благосостоянии крестьян и, по-видимому, противник крепостного права. Он, наконец, энтузиастический поклонник А. С. Грибоедова и враг журнальных конкурентов Булгарина – Н. А. Полевого, П. А. Вяземского, М. П. Погодина.

В ряде случаев его характеристики почти совпадают с теми, которые дает Булгарин в достоверно принадлежащих ему текстах. Записки, в которых присутствуют все (или большинство) указанных признаков, могут быть (по нашему мнению) с высокой степенью достоверности атрибутированы Булгарину. Другие, в которых можно найти лишь один-два признака, требуют дополнительной работы по установлению авторства.

Остановимся в заключение на иногда высказываемом мнении, что Фок переделывал записки Булгарина²². Действительно, сопоставление копий с булгаринскими оригиналами показывает, что Фок иногда подвергал записки небольшим сокращениям, несколько подсушивал и «официализировал» текст, менял местами абзацы, но ничего не вписывал сам и практически не менял смысл текста. С нашей точки зрения, фоковская редакция не превращает его в соавтора и не отменяет авторства Булгарина. В подтверждение этого вывода сошлемся на О. И. Попову, которая, начав с утверждения, что одна из опубликованных М. М. Медведевым записок представляет собой переделку донесения Булгарина, сама в дальнейшем убедительно показывает (на основе сопоставления с достоверно принадлежащим Булгарину, близким по содержанию, текстом и учета ряда других признаков), что этот текст принадлежит Булгарину²³.

Нет сомнения, что подготавливаемые в подготавливаемом своде записок Булгарина в III Отделение атрибуции не носят окончательного

характера. Дальнейшее изучение его биографии и творчества способно как увеличить корпус болгаринских записок, так и отменить некоторые решения. Однако неверно было бы отказываться из-за этого от подобных попыток. Без такой атрибуции, носящей в ряде случаев предварительный характер, т.е. без предоставления материала для споров и обсуждения, движение вперед в этом (как, впрочем, и в других аналогичных случаях) невозможно.

Ниже публикуется несколько записок Булгарина, переписанных М. Я. Фоком. Они представляют разные направления болгаринской «деятельности» для III Отделения. Записка об А. С. Грибоедове – образец оперативной информации из жанра «слухи и толки»; записка об О. И. Сенковском принадлежит к жанру «характеристик», нередко даваемых им в ответ на запрос III Отделения; записка «Цензурный устав произвел...» – одна из множества, имеющих своей целью смягчение цензуры; записка «Когда Булгарин был в Риге...» – отчет о своей деятельности, а записки об Остзейских губерниях принадлежат к числу обобщающих, «проблемных».

Примечания

¹Изданы «Сочинения» (М., Современник, 1990), небольшая подборка статей «Всякая всячина» (Харьков, 1991), проза включена в сборники «Русская историческая повесть» (М., 1988. Т. 1), «Русская литературная сказка» (М., 1989), «Предания веков» (Киев, 1990. Т. 1), театральные рецензии – в сборник «Горе от ума» на русской и советской сцене» (М., 1987).

²См.: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Спб., 1889. Т. 2; *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. Изд. 2. Спб., 1909; *Модзалевский Б. Л.* Пушкин в донесениях агентов тайного надзора // *Былое.* 1918. № 1. С. 5–59; *Щеголев П. Е.* Декабристы. М.–Л., 1926, и др.

³Предварительные наши публикации см.: *Вопросы литературы.* 1990. № 3. С. 102–114; *Родина.* 1990. № 12. С. 29–31. ТМ-92. С. 65–78; *Новое литературное обозрение.* 1993. № 2. С. 129–146.

⁴См.: *Лемке М. К.* Указ. соч. С. 255–259. Ср. опубликованную Ю. Г. Оксманом записку о Катенине (Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 628). Записка с идентичным текстом хранится и в делах III Отделения (СА. Оп. 3. Ед. хр. 3178. Л. 32–33).

⁵См.: *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором // *Вопросы литературы.* 1985. № 2. С. 128–139.

⁶*Лемке М. К.* Указ. соч. С. 289–290.

⁷РГИА Ф. 780. Оп. 2. доп. Ед. хр. 3.

⁸См.: *Н. Д. [Дубровин Н. Ф.] Ф. В.* Булгарин и Н. И. Греч (как издатели журналов) // *Русская старина.* 1900. № 9. С. 576–591.

⁹См.: *Malinowski M.* Dziennik. Wilno, 1914. S. 103–105. Ср. изложение этого инцидента в воспоминаниях Малиновского: *Malinowski M.* Księga wspomnień. Kraków, 1907. S. 76–81. Таким образом, фактические данные опровергают утверждение М. Салупере о том, что «несмотря на общение с ним, они (Булгарин

и Фок. – А. Р.), разумеется, не стали посвящать его в тайны переписки и прочие свои дела» (*Салунере М.* Тайный надзор и доносы на журналистов в конце 1820-х гг. // Тез. докл. научной конференции «Великая Французская революция и пути русского освободительного движения». 15–17 декабря 1989 г. Тарту, 1989. С. 45).

¹⁰См.: *Модзалевский Б. Л.* Указ. соч. С. 9, 40, 45; *Медведев М. М.* Грибоедов под следствием и надзором // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М. 1956. С. 484–496; *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Л., 1969. С. 158; *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1986. С. 11, 246.

¹¹*Модзалевский Б. Л.* Указ. соч. С. 9.

¹²О структуре и характере деятельности III Отделения см.: *Троцкий И. М.* III-е Отделение при Николае I. Л., 1990 (впервые изд. в 1930); *Ерошкин Н. П.* Крепостническое самодержавие и его политические институты. М., 1981. С. 160–177; *Оржеховский И. В.* Самодержавие против революционной России. М., 1982; *Monas S.* The Third Section. Cambridge, 1961; *Squire P.* The Third Department. Cambridge, 1968.

¹³См.: *Оржеховский И. В.* Указ. соч. С. 29–30.

¹⁴*Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.–Л., 1930. С. 714.

¹⁵См.: *Malinowski M.* Dziennik. Wilno, 1914.

¹⁶Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 1011.

¹⁷Северная пчела. 1831. № 194.

¹⁸*Греч Н. И.* Указ. соч. С. 699.

¹⁹Бумаги А. С. Пушкина. Вып. 1. М., 1881. С. 161 (цит. перевод с французского).

²⁰См., напр., публикацию писем Фока Бенкендорфу 1826 г.: Петербургское общество при восшествии на престол императора Николая по донесениям М. М. (так! – А. Р.) Фока – А. Х. Бенкендорфу // Русская старина. 1881. № 9–11. Любопытно, что он же собственноручно писал (на французском языке) ежегодные отчеты III Отделения для царя (см.: *Граф А. Х. Бенкендорф о России в 1827–1830 гг.* // Красный архив. 1929. Т. 6. С. 138–174). После его смерти эти отчеты писались на русском языке и переписывались канцеляристами.

²¹Опубликовано как записка М. Я. Фока в кн.: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Указ. соч. С. 11.

²²См.: *Модзалевский Б. Л.* Указ. соч. С. 38–40; *Шостакович С. В.* Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М., 1960. С. 166; *Попова О. И.* Грибоедов–дипломат. М., 1964. С. 115, и др.

²³*Попова О. И.* Указ. соч. С. 115–116.

* * *

< 1 >

Ценсурный устав произвел величайшее впечатление¹, и кроме людей, принадлежащих к цензуре и к партии Шишкова², вся публика была в восторге. Фрондеры вопиют только: «Написано хорошо, а исполнено будет худо, как обыкновенно водится у нас, ибо у нас не обращают внимание на выбор исполнителей». – В одном большом обществе некто сказал, разговаривая об Уставе: «Вот как Государь выбрал

для составления Устава сведующих людей, так и вышло хорошо. Он велел сделать Себе сапоги сапожнику, а прежде портной шил ему сапоги, а сапожник мундиры». Вообще публика тревожится насчет будущего выбора ценсоров. – По собранным со всех сторон сведениям от литераторов и людей, имевших знакомство со злоумышленниками 14-го декабря, известно, что много юношей увлечено было в тайное общество арбитранностию³ ценсоров, которая была весьма чувствительна людям, занимающимся литературою и потому имеющим влияние на общее мнение. Не раз Рылеев скрежетал зубами от своеволия ценсоров и кричал явно, что надобно кончить это угнетение умов.

При сем неизлишним почитается приложить краткую характеристику нынешних ценсоров:

1. Статский советник *Красовский*⁴, служащий в Библиотеке⁵ и секретарь оной. Из духовного звания, лицемер, представляющий святошу и состоящий в непрерывной связи с господствующею монашескою партией. Сперва он был поклонником Филарета⁶, потом Фотия⁷ и Серафима⁸. Чтоб выслужиться, он за счастье поставляет, если литераторы недовольны им и жалуются на него. Он должен быть почитаем первою причиною того, что многие заблудшие юноши вверглись в пропасть тайного общества, ибо все его удовольствие состоит в том, чтоб мучить и дразнить писателей. Запрещенные им места и статьи ходят по рукам и возбуждают общее негодование. Там между прочим можно увидеть, что в повести нельзя сказать: «он поцеловал свою невесту», но надлежит сказать: «он посмотрел на невесту» – ибо целовать, по мнению Красовского, грех перед венцом. Вместо: «он упал на колена перед отцом», должно говорить: «он поклонился отцу», ибо только перед Богом должно падать на колена. Красовский в мнении общем есть олицетворенное угнетение литераторов и литературы, и удаление его от ценсоров произведет то же впечатление, что новый Устав, ибо Красовский испортит все своим желанием прослыть приверженцем монашества. Красовский сочинял вместе с Шихматовым⁹ прежний Устав о цензуре¹⁰ и теперь в бешенстве. Он нарочно будет прижимать литераторов, чтобы они не чувствовали благодетельной перемены. Красовский протезируется духовными, графинею Строгановою¹¹, у которой он управлял делами, и матерью ее, княгинею Голициною¹². Впрочем, Красовский сведующий, честный и прилежный чиновник; он везде будет хорош, кроме цензуры.

2. *Ветринский*¹³, рекомендован Фотием Шишкову. Он также из духовного звания и состоит в совершенной зависимости у Красовского. Невежа, без характера, но груб до крайности и на весь мир смотрит чрез монастырское окно. Человек без воспитания, без светскости, без науки, не имеющий понятия о литературе, ненавистен всем, кто имел с ним дело. Отставление его от цензуры будет благодетельное для публики.

3. *Анастасевич*¹⁴ – человек добрый, но тяжелый, надутый каталожною ученостию, набитый старыми литературными предрассудками, без здравого смысла, руководствующий мнением Красовского. Человек совершенно ничтожный и пустой. Рекомендован Шишкову митрополитом Евгением¹⁵, ибо он также из духовного звания.

4. *Сербинович*¹⁶ – человек отличного поведения и способностей. Он был употребляем в Следственной комиссии¹⁷ и отличился исправностию и познанием своего дела. При всей строгости в отношении к политике и нравственности, Сербинович совершенно понял обязанности цензора: снисходителен в безделицах и вежлив при отказах в делах серьезных. Он снискал доверенность и любовь всех литераторов. Помещение его в новом цензурном комитете будет истинным благодеянием для литераторов и возбудит их благодарность.

5. *Семенов*¹⁸, также отличный, умный и ученый чиновник, во всем действующий сообразно с правилами умеренности и приверженности к престолу. Он также обожаем литераторами и действует во всем сходно с Сербиновичем. Об оставлении его в ценсуре молят Бога литераторы.

6. *Гавеский*¹⁹, ныне занимает место директора канцелярии министра просвещения. Человек хоть не столь образованный, как Сербинович и Семенов, но добрый, деликатный, действующий по разуму закона, а не по прихотям. Он также снискал доверенность литераторов и хотя весьма способен, но должен уступить в познаниях и в проницательности Сербиновичу и Семенову.

ГАРФ. Ф. 109. СА. Оп. 3. Ед. хр. 3195. Лл. 115–119.

Немалое число своих записок в III Отделение Булгарин посвятил цензуре, добиваясь смягчения цензурных требований и замены нередких в среде цензоров обскурантов и глушлов на более «просвещенных» и толерантных лиц. Эта записка 1828 г. сыграла, по-видимому, свою роль: Красовский, Ветринский и Анастасевич были вскоре выведены из числа цензоров.

¹⁴Имеется в виду новый цензурный устав, утвержденный 22 апреля 1828 г.

¹⁵Шишков Александр Семенович (1754–1841) – адмирал, министр народного просвещения и глава цензурного ведомства (1824–1828), президент Российской академии (1813–1841), писатель, один из основателей «Беседы любителей русского слова».

¹⁶Арбитражность – от французского слова *arbitraire* – произвольный, самоуправный.

¹⁷Красовский Александр Иванович (1780–1857) – цензор Главного цензурного комитета в 1821–1828 гг., имевший репутацию тупого и фанатичного человека (см., например, в двух пушкинских «Посланиях к цензору» (1822, 1824), его же эпиграмме «Тимковский царствовал...», статьях и письмах).

¹⁸Имеется в виду Императорская публичная библиотека.

¹⁹Филарет (в миру – Дроздов Василий Михайлович) (1783–1867) – митрополит Московский и Коломенский с 1826 г., известный проповедник и богослов.

⁷Фотий (в миру – Спасский Петр Никитич) (1792–1838) – известный церковный деятель, настоятель Юрьевского монастыря, пользовавшийся большим влиянием и претендовавший на роль пророка и спасителя церкви и государства.

⁸Серафим (в миру – Глаголевский Стефан Васильевич) (1763–1834) – петербургский митрополит с 1821 г., борец с мистицизмом.

⁹Ширинский-Шихматов Платон Александрович (1790–1853) – директор департамента народного просвещения, член Российской академии.

¹⁰То есть Устав о цензуре 1826 г.

¹¹Строганова Софья Владимировна (1775–1845) – хозяйка известного петербургского салона.

¹²Голицина Наталья Петровна (1741–1837) – фрейлина при дворе пяти императоров, прототип главной героини в пушкинской «Пиковой даме».

¹³Ветринский Иродион Яковлевич (1787–1849) – поэт, преподаватель философии в Петербургской духовной академии (1814–1826). В 1826–1828 г. служил в Главном цензурном комитете.

¹⁴Анастасевич Василий Григорьевич (1775–1845) – литератор, журналист, библиограф. В 1826–1828 гг. – цензор Главного цензурного комитета. См. о нем: *Брисман М. А. В. Г. Анастасевич. М., 1958.*

¹⁵Евгений (в миру – Болховитинов Евфимий Алексеевич) (1767–1837) – киевский митрополит с 1822 г., известный историк церкви и библиограф.

¹⁶Сербинович Константин Степанович (1790–1874) – цензор Главного цензурного комитета (1826–1830), впоследствии многолетний редактор «Журнала министерства народного просвещения» (1833–1856). Знакомый П. А. Вяземского. Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина.

¹⁷Речь идет о Следственной комиссии, занимавшейся расследованием дел участников восстания декабристов.

¹⁸Семенов Василий Николаевич (1801–1863) – литератор, цензор Главного цензурного комитета (по 1836 г.), выпускник Царскосельского лицея и знакомый Пушкина.

¹⁹Гаевский Павел Иванович (1797–1875) – цензор Главного цензурного комитета (1826–1837), был известен своей строгостью и придирчивостью. См. о нем: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1986. С. 291–303.*

< 2 >

4-го июня директор Азиатского департамента Родофиникин¹ объявил назначенному посланником в Персию Грибоедову, что Государю угодно, чтоб он немедленно выехал к своему месту. Грибоедов назначен посланником 25-го апреля, а паспорта и жалованье не выдавали ему до 3-го июня, то есть до тех пор, пока не приказано ему выехать немедленно. Грибоедов тотчас собрался и выехал 6-го июня, даже не дождавшись кредитивной грамоты, которую обещали выслать вслед за ним, и оставив все свои дела и вещи на чужие руки.

Пред своими друзьями он изъявлял крайнее беспокойство о том, чтоб Государь не подумал, будто медленность в выезде не произошла

от него и с горестию жаловался на Азиатский департамент, задержавший его без всякой нужды. «Пусть бы меня лишили за месяц жалованья, следуемого мне от 25-го апреля: я не сожалею этого, но что скажет Государь!» – повторял он пред своими приятелями.

ГАРФ. Ф. 109. СА. Он. 3. Ед. Хр. 3195. Л. 169

Булгарин принадлежал к числу близких друзей А. С. Грибоедова и нередко выступал как в качестве его доверенного лица по финансовым и хозяйственным вопросам, так и пропагандиста его творчества (об их взаимоотношениях см.: *Мецгерков В. П.* А. С. Грибоедов: литературное окружение и восприятие. Л., 1983. С. 152–185). Булгарин в своих записках для III Отделения всегда стремится показать Грибоедова в возможно более выгодном свете (часть их опубликована без указания на авторство Булгарина: *Литературное наследство*. Т. 60. Кн. 1. М., 1956. С. 484–496).

¹Родофиникин Константин Константинович (1760–1838) – управляющий Азиатским департаментом в 1819–1837 гг.

< 3 >

Сенковский воспитывался в Виленском университете и приобрел там первоначальные сведения в арабском языке, отправился на Восток в 1818 году¹ для усовершенствования себя в восточных языках, жил долго на горе Либане у знаменитого ориенталиста Ариды², был в Египте, Нубии и, возвратившись в Константинополь, по своим познаниям в турецком и арабском языках был причислен графом Строгановым³ к константинопольской миссии. Возвратясь в Петербург, Сенковский определен по Высочайшему повелению в Коллегию иностранных дел в 1821 году, с тем чтобы занять первое вакантное место драгомана, а за успешное приготовление себя к сему роду службы награжден 200 червонцев. Поелику не предвиделось, чтобы Сенковский нашел скоро вакантное место драгомана, то в 1822 году по Высочайшему повелению определен ординарным профессором восточных языков в С-Петербургском университете. В сие время Сенковский изданными сочинениями и переводами с восточных языков приобрел себе европейскую славу, и первые ориенталисты в Европе, Абель-Ремюза, Сильвестр де Саси⁴ и другие признали публично Сенковского отличнейшим ориенталистом и *первым* знатоком истории и географии Востока.

Сенковский знает совершенно турецкий язык и арабский, как книжный, так и разговорный. Кроме того он знает хорошо по-персидски и по-татарски. Из европейских языков он пишет с равною легкостью по-русски, по-польски, по-французски и по-италиански и знает сии языки совершенно. Он читает и переводит с языков испанского, немецкого и английского. Вообще филологические познания и ученость Сенковского поставляют его в число необыкновенных людей, и

можно смело сказать, что едва ли в Европе есть другой человек, который бы знал столько языков и так совершенно, как Сенковский.

Но должно при сем сказать, что характер его не соответствует его необыкновенному уму и познаниям. Он человек беспокойного нрава, честолюбив и самолюбив до крайности, спорщик с гордости и неуживчив с людьми. Во время своего деканства в университете он надоел товарищам и подчиненным строптивостью своего характера и для выказания своего усердия делал самые пустые и вздорные доносы. Сенковский не любит хорошо говорить о людях, даже оказавших ему благодеяния, и если знает, что может возвыситься или приобрести выгоды по службе, то не пожалеет лучшего приятеля. Он вкрадчив, скоро входит в фамилиарность и любит вредить людям, чтоб дать почувствовать свое могущество. Как драгоман, он может быть употреблен с величайшею пользою для службы. Но награждая его за службу, его надобно всегда держать в отдалении и не употреблять ни для каких дел, где только участь человека зависит от его свидетельства. Если следовать правилу, что из каждого человека надобно извлекать для пользы службы то, что составляет главное его качество, Сенковский единственный человек как драгоман – но лишь позволить ему действовать нравственно в делах – он тотчас употребит во зло малейшую частичку власти или доверенности. – Он чрезвычайно остроумен и весьма искусен в диалектах.

ГАРФ. Ф. 109. 1 эксп., 1828. Ед. хр. 190. Л. 1.

С О. И. Сенковским Булгарин познакомился в 1817 г. (см. его восп.: Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1858. № 95), и в дальнейшем, когда они оказались в Петербурге и стали журналистами, их связывали сложные отношения дружбы–вражды, сотрудничества и соперничества. Сенковский печатался в 1820-х гг. в «Северном архиве» и «Северной пчеле» Булгарина, в 1830-х гг. Булгарин помещал прозу в «Библиотеке для чтения» Сенковского; они то раздражались преувеличенными похвалами друг другу, то выступали с резкими нападками (об их взаимоотношениях см.: *Каверин В.* Барон Брамбеус. М., 1966).

Публикуемая «характеристика» была написана в ответ на запрос III Отделения, когда в апреле 1828 г., после начала русско-турецкой войны, Сенковский подал через А. Х. Бенкендорфа прошение императору о своем желании «быть употребленным» в Главной квартире российских войск. На основе булгаринской записки был подготовлен положительный отзыв о Сенковском и доложен Николаю I вместе с его прошением (1 эксп., 1828. Ед. хр. 190). В результате Сенковским была написана и издана «Карманная книга для русских воинов в турецких походах» (СПб., 1828), за которую он получил от императора бриллиантовый перстень.

¹Булгарин неточен: Сенковский выехал из Вильны в путешествие по Востоку 1 сентября 1819 г. (см.: *Каверин В.* Указ. соч. С. 10).

²Арьда А. (1736–1820) – маронитский ученый, ориенталист.

³Строганов Григорий Александрович (1770–1857) в то время был российским посланником в Турции.

⁴Жан Пьер Абель Ремюза (1788–1832) и Антуан Исаак Сильвестр де Саси (1758–1838) – выдающиеся французские востоковеды, благодаря которым Париж стал центром европейской ориенталистики.

< 4 >

*Политический дух провинций Остзейских**

Дух революций, якобинизм или, как ныне называют, карбонаризм¹, стремление к введению конституций, обуявшие большую часть Европы – все это не принялось в наших Остзейских провинциях². Причины, по коим сия зараза не проникла в сии провинции, суть следующие.

1. Дворянство и высшее купечество, а особенно духовенство здесь весьма просвещены, особенно в общей массе. Здесь вы не услышите, чтоб перед вами стали в угодность для *выслуги* бранить все роды правлений, исключая самодержавного, и особенно нападать на конституционный порядок вещей. Нет. Здесь весьма хладнокровно взвешивают все выгоды и невыгоды разных образов правлений и после того, по убеждению, утверждают, что Россия по своей обширности, разнородности племен, малой степени образованности, недостатку публичной нравственности (*moralité publique*), нелюбви к законам; что Россия в настоящем ее положении не должна и не может иметь другого правления как самодержавного.

2. Дворянство здесь гордое, славящееся своим рыцарским происхождением и всосавшее с молоком привязанность к титулам и привилегиям. Здешнее дворянство почитает себя выше русского дворянства и никаким образом не согласилось бы вступить на одну линию и подвергнуться одним законам и однородной администрации. Это удерживает дворянство от желанья всяких перемен, и стремление тайного общества (о котором здесь узнали из напечатанного отчета Комиссии) преобразовать Остзейские провинции привело всех в ужас. Купечество здесь также имеет свои привилегии, которых опасается лишиться при всякой перемене – и потому два сословия весьма привязаны к существующему порядку вещей.

3. Остзейцы вообще не любят русской нации – это дело неоспоримое. Одна мысль, что они будут когда-либо зависеть от русских, – приводит в трепет. На этот счет они со мною были откровенны. По сей же причине они чрезвычайно привязаны к Престолу, который всегда отличает остзейцев, щедро награждает их усердную службу и облекает доверенностию. Остзейцы уверены, что собственное их благо зависит от блага Царствующей фамилии и что они общими силами должны защищать Престол от всяких покушений на его права. Ос-

* Часть восточная и северная Ревельской губернии и сам город не посещены еще мною.

тзейцы почитают себя гвардией, охраняющей трон, от которого происходит все их благоденствие и с которым соединены все их надежды на будущее время. – Здесь бы растерзали человека, который бы вздумал открыть план заговора или что подобное.

ГАРФ. Ф. 109. СА. Оп. 3. Ед.хр. 1255. Лл. 1–2.

Жизнь Булгарина была тесно связана с Прибалтикой. В Вильно он жил в 1816–1817 гг., завязав тесные связи с университетскими преподавателями и в дальнейшем поддерживая с ними интенсивную переписку. С 1826 г. он регулярно ездил в Дерпт, купил недалеко две мызы – Карлово и Саракус и проводил там все лето. Регулярно ездил он и в Ригу, Ревель и другие прибалтийские города. Путевые заметки о Прибалтике Булгарин часто печатал в «Северной пчеле»: «Поездка по Ливонии» (1827. № 59–82), «Ревель» (1828, № 69, 71, 99), «Поездка из Лифляндии в Самогитию...» (1829. № 103–106) и т.п. Анализ его подхода к «остзейскому вопросу» см. в: *Исаков С. Г. О ливонской теме в русской литературе 1820–1830-х годов // Уч. зап. ТГУ. 1960. Вып. 98. С. 184–189.*

Во время поездки по Прибалтике в 1827 г. он посылал в III Отделение записки как об общих проблемах («направление умов», экономика, культура края), так и по конкретным вопросам (таможенная служба и т.п.). Три из них («Политический дух провинций Остзейских», «Посылаю Вам записку...», и «Когда Булгарин был в Риге...») публикуются в настоящем сборнике.

¹Карбонаризм – идеология и практика деятельности карбонариев – членов тайной революционной организации, существовавшей в Италии в первой половине XIX в. и борющейся против чужеземного гнета, за воссоединение страны.

²Остзейские провинции – Лифляндская, Эстляндская и Курляндская губернии, располагавшиеся на территории нынешних Эстонии и Латвии.

< 5 >

Посылаю Вам записку: она состоит из общих заключений: в деталях можно сбиться. Для пояснения можно будет отвечать особо на вопросы, ибо у меня собраны отдельно замечания и имена. В Остзейских провинциях либералов вовсе нет или всего пяток. В Литве не карбонари, но жаркие польские патриоты. Это вещь отдельная: их имена также есть. Грабителей имена также списаны и с доводами. Это все надобно вычерпнуть помаленьку, когда спросят. Бог, царь и правда: что сказано, то свято.

Краткий ответ на вопрос: «Каков дух большей части жителей в Остзейских провинциях и Литве?»

Если в гражданском обществе число добрых превышает число злых, тогда государство процветает и Государь блаженствует, наслаждаясь счастьем подданных. Если между числом добрых и злых находится равновесие, Государю предстоит труд умножать хорошее. Если

число злых превышает число добрых, равновесие теряется и общество склоняется к падению. — Какой труд спасти от падения в бездну всех добрых, вместе с отечеством, и для этого надобно сместить тяжесть зла с противоположных весов для восстановления по крайней мере равновесия.

Основываясь на этом правиле, должно сказать, что в Остзейских провинциях число добрых превышает число злых, а в польских провинциях по крайней мере весы находятся в точке равновесия. Но как добрые тихи и скромны, а злые люди как тухлое семя всплывает на верх воды и высказывается, то доброго надобно искать, а злое само собою бросается в глаза.

Как жаль, что в просвещеннейших и лучших провинциях России, а именно в Остзейских и от Польши присоединенных, почти вовсе не знают нашего доброго и правосудного царя. — Нельзя сказать, чтобы его там не любили: нет, но какая-то унылость царствует повсюду, и тогда, когда в Петербурге радуются каждому благому поступку Государя и предсказывают вперед счастье России, в Остзейских провинциях и от Польши присоединенных о благих делах вовсе не знают, а в будущем видят что-то мрачное. Никто не старается о распространении добрых слухов и вестей насчет Государя; добрые молчат, опасаясь прослыть заплаченными и подвергнуться пересудам, а между тем злые рассеивают ложные слухи и омрачают спокойствие граждан печальными предвещениями о будущем.

Люди, недовольные правительством, или, лучше сказать, Государем, суть:

1. Чиновники и бюрократы, промышлявшие взятками: комиссионеры, смотрители госпиталей и другие опасующиеся, чтобы не заглянули в их дела. Число их весьма невелико в Остзейских провинциях, но в Литве их много; все они по большей части русские. Они-то ворчат, бранят установление жандармерии, критикуют указы и постановления и т.п. Влияние их неважно в Остзейских провинциях. В Литве оно весьма сильно.

2. Высшие чиновники, недовольные правительством из оскорбленного самолюбия или неудовлетворенного честолюбия. К сему числу принадлежит в первом разряде сам генерал-губернатор маркиз Пауллуччи¹, друг графа Аракчеева. Влияние его весьма важно. Он беспрестанно жалуется встречному и поперечному на совершенное расстройство в течении дел, критикует все постановления, ослабляет должное уважение к лицам остроумными насмешками и порицаниями. Скажу один пример: в самый тот день, когда жена его получила орденские знаки Св. Екатерины, депутаты города Гольдингена на публичной аудиенции просили Пауллуччи избавить их от слишком тягостного квартирования войск по причине работы на Виндавском

канале. Паулуччи публично сказал депутатам: «Вы правы, но ныне я не могу помочь вам; ныне генерал-губернатор представляет черта на земли. Я могу вам делать зло – но добра не могу». Идея сия сделалась любимую Паулуччи, и он всякому повторяет ее. Он говорит всем, что писал к Государю, прося отставки, ибо ныне служить невозможно, потому что нельзя делать добра. Такие речи из уст генерал-губернатора должны производить самое неприятное впечатление.

3. В Остзейских провинциях немногие помещики – родственники тех, кои, находясь в службе, по зависти не любят особ, приближенных к Государю, или которых родственники не получили желаемых мест. В Литве все, коих родственники содержатся или наказаны за политические шалости: их весьма много.

4. Мало говорящая, но крайне недовольная часть жителей из купечества и дворян в Остзейских провинциях, живших от коммерческих оборотов, которые от стеснения торговли запретительною системою и по дерзостным поступкам таможенных чиновников судит о целостности правления и видит дурное в настоящем и будущем. К сей части принадлежат даже мужики, особенно в Курляндии и Лифляндии возле Риги. Остзейские провинции жили только морем и торговлею. Рига снабжала не только свою провинцию, но и большую часть Литвы колониальными товарами, винами, сукнами и т.п. Частые ее сношения с польскими помещиками переселили в Ригу часть неудовольствия Литвы, и Записка о польских тайных обществах вовсе не читана была в Эстляндии, но и Риге и Курляндии об этом деле судили весьма выгодно для поляков. Негодование в Риге и Либаве противу безрассудных и дерзких поступков таможенных чиновников дошло до такой степени, что об этом говорят явно, даже на бирже. И как чиновники действуют по предписаниям министерства, то весь гнев изливается на Петербург, т.е. на правительство, в том предположении, что никто не печется о благе провинции. Некоторые анекдоты и подробности о сем предмете помещены будут в статье о коммерции. Здесь сообщим один случай, показывающий, каков дух в народе. 28 июня я желал осмотреть в Либаве великолепную лютеранскую церковь и послал жида фактора к старосте, чтобы оную для меня отперли. В Курляндии всех порядочно одетых людей называет *excellence*², а жид назвал меня *графом из Петербурга*. Староста, из латышей, по имени Рихтер, человек умный и почтенный, показал мне все и разговорился со мною, и при моем выходе вдруг бросился передо мною на колени и со слезами воскликнул: «Я не знаю, кто вы. Вижу, что вы добрый господин, но если вы притом и знатный, то умоляю вас, спасите нашу добрую старую Либаву! – Мы как в блокаде и все погибли от банкротства, и купцы, и помещики, и мужики!» – Потом он начал мне рассказывать вещи, которые будут помещены в статье о коммерции.

В Остзейских провинциях правосудие всегда шло хорошо, и потому они мало заботятся о преобразованиях и строгости по сей части и только бы желали, чтобы обращено было внимание на коммерцию. В Литве, особенно в Вильне, все взятки продолжают по-прежнему. Злые люди пользуются таким расположением умов и распространяют несбыточные слухи: иногда, что в Петербурге произошли беспокойства, иногда, что в Москве, а иногда, что в Польше. В Риге даже был глухой слух, что Ермолов³ объявил себя независимым в Грузии. Дела военные в Грузии также перетолковывают, и особенно отличается Паулуччи, который говорит, что он более делал некогда с 22 000, нежели ныне делают с 80 000 солдат. Некто Будберг, брат генерала, которому Государь пожаловал аренду во время смотра в Вязме, также однажды сильно вопиял противу военных действий в Грузии. О том, что Государь сильно занимается гражданскими делами, мало имеют понятия и в Остзейских провинциях и в Литве, ибо в газетах ничего о сем не видят, от частных людей не слышат, а «Сенатские ведомости»⁴ мало читаются и без изъяснений дела не всякому понятны. Но расположение душ в Остзейских провинциях весьма благоприятно для Престола. Они с жаром внимали моим рассказам о великодушных поступках Государя с преступниками и их семействами⁵, о его деятельности в делах гражданских, о посещении адмиралтейства и других заведений, о назначении комитетов для переделки цензурного и банкротского уставов, о занятиях 2-го отделения Собственной Его величества канцелярии, о возобновлении веселости в уснувшей столице, о водворении нравственности примерною семейною жизнью и т.п. За мною бегали, запрашивали на обеды, заставляли повторять рассказы и слушали со слезами. «Ах, Боже мой, – восклицали со всех сторон добрые немцы, – может быть Он и на нас обратит когда свое внимание!» – Меня называли добрым ангелом вестником. В Литве, напротив, не надеются, чтобы лучи Царской милости пролились на них. – Видя, какое действие производят мои слова, я завел тесные связи и корреспонденции в четырех провинциях, и с последнею почтою в среду (17-го августа) разослал письма с анекдотами о посещении сената, об аресте Языкова за неисполнение высочайшего повеления⁶, что весьма обрадует поляков и немцев, о решениях по делам Чоглокова и Гриневича – и еще некоторые о лагере и т.п. Сии известия будут то же, что дождь в знойных степях Аравии. Там жаждут любить Государя и желали бы знать его.

Поляки еще менее знают Государя, нежели немцы, и имеют самые превратные мысли об Его характере. Скажу один пример. В Полангене в большом обществе рассказывали с сожалением, что двух молодых людей, братьев Ордынских, лишили дворянства, сослали в крепость и потом на поселение за то, что они переносили письма от

любовницы к полковнику Игельstromу, содержащемуся под арестом в Белостоке за то, что он не послушал гражданского начальства (кажется так) и не хотел присягать Императору Николаю. Я взамен публично рассказал великодушный поступок Государя с жандармом, который не только что укрыл преступника-друга, но дал ему одежду и денег. Слушатели не спорили. На другой день мне донесли, что молодой князь Сапега⁷ сказал: «Il est pauvé pour dire cela»⁸. Я пошел к нему объясниться, скрепил рассказ честным польским офицерским словом, и он со слезами удивлялся Государю и просил у меня прощения. После того мне рассказывали об одном юноше Ягчевском или Янковском, который содержится где-то за глупые стихи. Я им рассказал взамен, как Государь обошелся с Пушкиным, с Шипковым⁹ и с юношею, который рассевал подлые стихи в Харькове и Киеве. Восклициания: «Niech żyje Cesarz!»¹⁰ раздавались за ужином и были искренни.

Между поляками носятся слухи, что австрийский император¹¹ не признает виноватыми поляков, принадлежавших к тайным обществам, сказав будто бы: «За что наказывать за желание распространить любовь к народности, когда мы сами обещали поддерживать это на Венском конгрессе». – Говорят, что в Галиции будет вице-королем один из братьев императора, что Галиция будет почти независимым королевством, что в Лемберге будет основан университет народный польский, что там с будущего года будет издаваться газета «Патриот польский», одним словом, что Австрия, уверившись, как поляки верно служат тому, кто сохраняет их народность, решила утвердить у себя основание будущего блага Польши, а при случае и восстановить Польшу, чтобы она была барьером противу России, как сие хотел сделать Наполеон. Я не видел Лелевеля¹², историка, но мне говорили, что его и других ученых галицийские земляки призывают в Австрию. Ксензы толкуют о единстве веры. По всему кажется, что есть со стороны Австрии какое-то умышленное распространение слухов, и хотя вероятно, что Австрия в русской Польше не имеет особых агентов, но приятные вести скоро распространяются и слухи как воздух переливаются от Карпат до тихих уголков Литвы. Император Франц слышит добрым. Метерних¹³ умным, который все сделает, что захочет. – нашего Императора вовсе не знают... В Вене ласкают поляков – в Петербурге нет ни одного из знатных литовцев и вольшцев.

Впрочем, такое расположение умов будет непродолжительно, и дух всех сих провинций легко поправить. Сообщением верных известий о ходе здешних дел приготовятся умы к принятию новых впечатлений. Некоторые перемены по коммерции в Остзейских провинциях, удаление от мест несколько грабителей в Литве, смягчение наказаний не весьма виновных юношей в делах тайных обществ, манифест на польском

языке с несколькими польско-патриотическими выражениями и наконец появление самого Государя с Наследником переменит все в одно мгновение¹⁴. На людей должно действовать нравственными средствами, и никто не имеет столько средств привязать к себе навеки немцев и поляков, как наш Государь.

ГАРФ. Ф. 109. С.А. Оп. 3. Ед. хр. 1255. Лл. 27–35.

¹Паулуччи Филипп Осипович (1779–1849) – генерал-адъютант, генерал от инфантерии. С 1812 г. – рижский военный губернатор, с 1821 г. – лифляндский, эстляндский и курляндский генерал-губернатор.

²Ваше превосходительство (фр.).

³Ермолов Алексей Петрович (1777–1861) – генерал от артиллерии, с 1819 по 1827 г. – главнокомандующий в Грузии.

⁴Имются в виду «Санкт-Петербургские сенатские ведомости», выходявшие с 1809 г.

⁵Речь здесь идет о декабристах.

⁶10 августа 1827 г. Николай I в 10 часов утра посетил сенат, нашел там лишь одного сенатора, устроил большой «разнос» и вскоре специальным указом предписал сенаторам соблюдать установленный регламент. Через два дня действительный статский советник Д. И. Языков по приказанию императора был посажен на гауптвахту (см.: *Дивов П. Г.* Петербург в 1827 году // Русская старина. 1898. № 1. С. 107).

⁷Сапега Леон (1801–1878) – представитель одного из самых древних и знаменитых польских родов.

⁸За такие речи заплачено (фр.).

⁹Шишков Александр Ардалионович (1799–1832) – поэт, переводчик. В 1826 г. был арестован по подозрению в причастности к деятельности тайных обществ, но освобожден из-за отсутствия улик. В 1827 г. вновь арестован за антиправительственные стихи, а затем переведен на службу из Одессы в Динабург «под строгий надзор» (см.: *Шадури В.* Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси, 1951).

¹⁰Да здравствует император! (польск.).

¹¹Франц I (1768–1835) – австрийский император в 1792–1835 гг.

¹²Лелевель Иоахим (1786–1861) – польский историк. По просьбе Булгарина написал обширное «Рассмотрение «Истории государства Российского» г. Карамзина», которое Булгарин перевел на русский язык и опубликовал в своем журнале «Северный архив» (1822. Ч. 4; 1823. Ч. 8; 1824. Ч. 9, 11, 12). Письма Булгарина Лелевелю опубли.: Варшавские губ. вед. 1877. № 16–17; ответы Лелевеля: Русская старина. 1878. № 8. С. 633–656.

¹³Меттерних Клеменс Венцель Лотар (1773–1859) – австрийский государственный деятель и дипломат, в 1821–1848 – канцлер Австрии.

¹⁴Николай I посетил Польшу лишь через два года, весной 1829 г.

<6>

Когда Булгарин был в Риге, он снискал доверенность некоторых из богатейших тамошних граждан, которые в дружеской беседе поверяли ему свое горе насчет стеснения торговли мерами министерства

финансов. Между прочими вопиющими поступками чиновников более прочих возбуждали тогда негодование: 1. Старание министерства отнять у города место для сделания огороженной биржи. 2. Арестация позволенных товаров у купца Пихлера, на мосту в Риге, перед ярмаркою. 3. О прижимках иностранным шкиперам, которые прижимки отваживают их от поездки в Россию. Письмо одного шкипера к консулу ходило по рукам. Агенты министерства истребляли сие письмо, однако же копия оногo досталась Б. — Гавенмейстер Пистолкорс донес министру, якобы Б. с умыслом собирает сведения и будто купцы упросили его жаловаться в Петербург, что совершенно несправедливо. Невзирая на то начальник секретной полиции при министре финансов Ореус¹ не преставал подсылать к Б. своих агентов, чтобы под разными предложениями выведать, не пишет ли что Б. о торговле и мерах министерства, и чтобы выманить у него бумаги, и особенно сказанное *письмо*. Главным из подсылаемых агентов был некто Пелчинский, служащий для особых поручений при министерстве финансов². Однажды, когда сей Пелчинский стал выхвалять могущество министра и великодушие в наградах за приверженность к нему и после того формально объявил, что если у Б. есть какие записки и замечания о торговле, то он должен отдать их министру; Б. сказал наотрез, что у него ничего нет, а если б было, тогда он бы отдал не министру финансов, а графу Дибичу³ или генералу Бенкендорфу, которые помышляют об общем благе, а не о личных выгодах и мелких расчетах самолюбия. Начался спор, и Б., выведенный из терпения, чтоб отделаться от агента, сказал, что если б от него зависело распоряжаться людьми по достоинству, то он поместил бы графа Дибича и генерала Бенкендорфа в кабинет, а министра в приемной. Затем просил он Пелчинского выйти, без всяких церемоний.

Чрез недели две после сего Б. встретился на улице с Ореусом, с которым он давно знаком, когда сей последний был еще в бедности. Ореус начал упрекать Б., что он не постигает величия министра финансов, и косвенно стал говорить о любопытстве Б. по коммерческим делам. Б. сперва начал шутить и решительно сказал, что ему кажется смешным и странным беспокойство министерства насчет собирания сведений частными людьми и что они напрасно теряют время и деньги, подсылая к нему агентов. После долгих переговоров и эпиграмм с обеих сторон Б. снова сказал, что он ничего не собирает, потому что не имеет в своей команде таких исправных агентов, каков Пелчинский. На сие Ореус отвечал: «Как вы не имеете агентов; у вас все книгопродавцы в команде и извещают обо всем, что захотите знать. Например, чего лучше, как типографшик Селивановский⁴ в Москве?» Б. уверял, что он даже не знает Селивановского, но Ореус сказал: «Как вы не знаете; его сын⁵ бывал у вас в Петербурге, и вы без сомнения имеете с ним интересную корреспонденцию».

Б. рассказал мне все сии обстоятельства, по привычке беседовать о разных случаях и происшествиях. Я извлек из сего заключение, что вероятно Ореусу известны сношения Перетца⁶ с Селивановским и что он сам принимает участие в них. Ореус весьма молчалив, и одна досада, что их дела открыты, равно подозрение, что открытие сие сделано Б., могли довести Ореуса до такой экспликации на улице, до упреков и намеков на Селивановского.

ГАРФ. Ф. 109. С.А. Оп. 3. Ед. хр. 1255. Лл. 66–67.

¹Согласно адрес-календарю статский советник Иван Максимович Ореус с 1827 или 1828 г. занимал должность вице-директора департамента внешней торговли министерства финансов.

²Речь идет о выпускнике Виленского университета Винцентии Пельчинском (ок. 1795–1855), с которым Булгарин в 1820–1821 гг. поддерживал дружеские и деловые отношения (см.: *Archivum filomatów. Cr. I. T. 3. Kraków, 1913. S. 19–20, 207–208, 358–359*).

³Дибич Иван Иванович (1785–1831) – начальник Главного штаба, генерал-фельдмаршал, курировавший деятельность тайного политического сыска как до, так и после создания III Отделения. Записка «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», поданная Булгариним дежурному генералу Главного штаба А. Н. Потапову в мае 1826 г., поступила к царю через Дибича.

⁴Селивановский Семен Иоанникович (1772–1835) – известный московский издатель и типограф, принимавший участие и в откупном промысле. О нем см.: *Кононович С. С. Типографшик Селивановский // Книга. Исследования и материалы. М., 1972. Вып. 23. С. 100–123*.

⁵Селивановский Николай Семенович (1806–1852) – издатель, типограф и писатель.

⁶Перетц Абрам Израилевич (1771–1833) – крупный петербургский откупщик и банкир.

Р. Д. Тименчик

К ИЗУЧЕНИЮ КРУГА АВТОРОВ ЖУРНАЛА «ГИПЕРБОРЕЙ»

Становящийся ныне контур академической историографии русской литературы завершающегося столетия естественным образом стремится прочертиться через маргинальный персонал отечественной словесности, форсируя исчерпание именника наличных литераторов. В очередной раз история литературы перемещает внимание с литературных генералов на подпоручиков. Подпоручики же заводятся, как известно, даже путем антропоморфизации опечаток, облеченных в археографические фатаморганы¹. Однако для того, чтобы испытать и промерить границы литературного процесса, нет пока особой необходимости синтезировать комментаторских гомункулюсов. Искомые пограничные фигуры с минимальным объемом присутствия в русской литературе можно найти по сю сторону исторического бытия.

В журнале «Гиперборей», издававшемся с октября 1912 по март 1914 года, напечатаны стихи Ахматовой, Блока, Н. А. Бруни, В. Д. Гарднера, В. И. Гедройц, Вас. В. Гиппиуса, Вл. В. Гиппиуса, Городецкого, Горчакова, Грааль-Арельского (С. С. Петрова), Гумилева, Зенкевича, Г. Иванова, Клюева, Кузмина, Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, М. Л. Лозинского, Мандельштама, М. Моравской, Нарбута, В. Я. Парнока (Парнаха), Н. Н. Пунина, П. А. Радимова, С. Ю. Судейкина, В. К. Шилейко, Б. М. Эйхенбаума, И. Г. Эренбурга.

Журнал, ведомый Мих. Лозинским при ближайшем участии Гумилева и (до весны 1913 года) Городецкого, старался быть предельно требовательным в отборе авторов. При составлении первого номера были отвергнуты стихи Бен. Лившица², затем отклонялись стихи Мих. Струве (впоследствии члена 2-го Цеха поэтов; сборник его стихов был выпущен издательством «Гиперборей» в 1916 году), М. В. Гартевальда (автора четырех стихотворных книжек)³, Б. Е. Рапгофа (студента историко-филологического факультета Петербургского уни-

верситета, позднее выпустившего под псевдонимом «Б. Евгеньев» два стихотворных сборника), И. В. Евдокимова (автора одного стихотворного сборника и заметного советского прозаика), П. С. Шандоровского (адресата стихотворения Г. В. Иванова, переводчика Эредиа), Н. В. Севастьянова (издавшего в 1913 году сборник стихов), И. Грузинова (известного впоследствии участника группы имажинистов), А. Китаева (автора двух стихотворных книг), киевского филолога В. М. Отроковского, участника петроградского Кружка поэтов А. С. Михайлова. Было отказано также однокашникам Тынянова Георгию Маслову и Валентину Драганову⁴.

Из прошедших строгие редакторские фильтры перечисленных нами ранее двадцати семи вкладчиков знаменитого журнала историкам русской культуры XX века ведомы двадцать шесть⁵. И одна лишь фамилия должна вызывать законное недоумение – А. Горчаков. За этой подписью в № 5 помещена квазиантичная эротическая греза с участием инструментария Аполлона и Зевса:

– Войди под хвойные навесы
И, расширяя томный взгляд,
Лови напев полдневной мессы
И пей истомный смольный яд!

Во мрак ветвей войди несмело
И ляг на среброкудрый мох...
И стройное простерлось тело,
И перси расширяет вздох.

– И, чуткое напрягши ухо,
Лови далекий, смутный стон!..
И кровь ударит в сердце глухо,
И знает сердце: это он!

Лишь бедра юные покрыты
Как снег блистающим руном,
Под кожей мускулы налиты
Тугим и розовым узлом.

Напев... Шаги... Уж близко, близко...
Прошел по дрогнувшим кустам
И вдруг лицо склоняет низко
К твоим трепещущим устам;

Целует хладные ланиты,
Ласкает бледное лицо,
И руки тесно перевиты
В одно пьянящее кольцо.

А Пан на дереве мохнатом
Прядет зеленую кудель.
Лишь стрелы солнца дождным златом
Проникнут в тайную купель.

Из бумаг архива М. Л. Лозинского явствует, что псевдоним принадлежал А. В. Подановскому. Биография этого – не значащегося в списках русских сочинителей – человека нам случайно известна из некролога, опубликованного месяц спустя после его кончины:

«Александр Владимирович родился 12 февраля 1882 г. в семье петербургского врача, впоследствии ставшего старшим врачом Кисловодской Минеральной группы.

По окончании реального училища Александр Владимирович поступил в петербургский Горный институт, который окончил в 1906 году по двум факультетам: рудничному и металлургическому, но так как с 20-летнего возраста занимался попутно преподавательской деятельностью в Заводской Варгузинской школе, преподавая там математику, физику и черчение и имея наклонность к педагогической деятельности, поступил в петербургский Педагогический институт, который, однако, не окончил, так как получил в 1915 г., в разгар войны, командировку в Соед. Штаты, в качестве военного приемщика, и работал там под начальством генерала Храброва. Последний уговаривал А. В. остаться в Сев. Америке, предлагая ему должность инженера с хорошим окладом, однако долг гражданина и патриота звал его на родину, переживавшую тяжкие испытания.

Возвратился он в Россию за 6 месяцев до захвата власти Советами, был ранен во время уличных беспорядков в Петербурге и чуть не умер от голода.

После установления советской власти переехал в Батум, где работал в кооперативе и читал лекции в рабочих клубах. Эмигрировал в 1925 году в Бразилию, где поступил в «Light and Power Co» в Сан-Паоло, по постройке грандиозной плотины электрокомбината, пока не пришел с юга революционный генерал Варгас, заявивший, что ему не нужны иностранные специалисты. После четырех лет ожидания перемены ситуации, А. В. пришлось переехать в Монтевидео, где он поступил на железную дорогу, исполняя обязанности инженера, главным образом, по перерасчету конструкции железнодорожных мостов и по проводке рельсовых путей. Здесь он принял участие в организации Русского общества взаимопомощи, работая в этой области совместно с Михаилом Ивановичем Мушкетовым, бывшим в то время председателем Общества. К заслугам Александра Владимировича нужно отнести также деятельное участие в организации русского православного храма в Монтевидео.

Выйдя в 1953 году на пенсию, он еще больше времени уделял любимому детищу – Русскому обществу взаимопомощи. Его заветной мечтой было приобретение Обществом собственного дома, которое трудно было осуществить в наших условиях»⁶.

Возможно, что публикация в «Гиперборее» – единственное выступление А. В. Подановского как стихотворца (как, видимо, и четверостишие художника Сергея Судейкина⁷). Весьма незначительное по литературному весу, оно тем не менее снова возвращает нас к ключевому для истории акмеизма вопросу о связи этоса сего литературного направления с линией судьбы незамеченного поколения 1910-х годов, поколения, которое «мало меду вкусило».

Примечания

¹См.: *Огородников Б., Розин П.* Эпизод из истории русской поэзии 1910-х годов // *Alina mater.* Тарту. 1991. № 3(5). С. 3.

²См.: *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 632 (комментарий А. Е. Парниса). Сведения о редакционной корзине «Гиперборея» содержатся в личном архиве М. Л. Лозинского (хранится у И. В. Платоновой-Лозинской).

³См. его автобиографию в коллекции С. А. Венгерова: «Я символист. Моя поэзия себе ставит целью духовное оправдание человека» (ИРЛИ. Ф. 377).

⁴Кроме того, по причине разрыва литературных отношений не появились на страницах журнала стихи Игорь-Северянина и Хлебникова. Для справки заметим, что журналу предлагали стихи и другие авторы, о чьих биографиях у нас сведений нет: В. В. Сваричовский, Нестор Миротворцев, С. Моисеев (Презман), Мих. Карасев, А. Левин, В. Р. Эттер, М. С. Альтерман.

⁵О первых восьми по алфавиту см. статьи в библиографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» (Т. 1. М., 1989).

⁶*Каракаш Л. Н. А. В Подановский // Русская мысль.* Париж. 1961. № 1711. 22 июля. С. 5.

⁷В наборную рукопись № 6-го оно вписано рукой Городецкого.

Виктор Шкловский

ПИСЬМА. СТАТЬИ

**Вступительная статья, подготовка текста
и примечания А. Ю. Галушкина**

Заканчивая книгу «Революция и фронт», посвященную событиям 1917 года, Шкловский, случайно обмолвившись о 1918-м, написал: «Но об этом, и о странных перестрелках на Крещатике, и о другом многом странном когда-нибудь после»¹. Вряд ли он предполагал поделиться воспоминаниями о своей политической деятельности 1918 года в близком будущем. Однако уже через три года время показало прозорливость другой фразы из «Революции и фронта»: «Еще ничего не кончилось»².

«В конце 1921 г. Всероссийской Чрезвычайной комиссии стали известны факты, которые по-новому осветили контрреволюционную деятельность эсеровской партии. Ряд данных о преступных действиях лидеров этой партии сообщили ВЧК бывшие эсеровские активисты Г. И. Семенов (Васильев) и Л. В. Коноплева. 15 января 1922 г. Коноплева написала заявление в ЦК РКП(б) и дала показания ВЧК, а Семенов, кроме того, в феврале того же года опубликовал за границей разоблачительную брошюру «Военная боевая работа партии социалистов-революционеров за 1917–1918 гг.» Будучи в прошлом непосредственными участниками преступлений, Семенов и Коноплева открыли факты использования эсерами в борьбе с Советской властью диверсий, экспроприаций и индивидуального террора в отношении виднейших деятелей большевистской партии и Советского государства», – так излагает осведомленный советский историк официальную версию подготовки крупнейшего политического процесса 1920-х гг. в СССР – процесса над правыми эсерами³. Оглашенные Семеновым и Коноплевой факты дали повод Президиуму ГПУ сообщить: «Ввиду того, что имеющиеся в распоряжении ГПУ материалы

с несомненностью устанавливают преступления партии с-р. перед пролетарской революцией, Центральный комитет этой партии и ряд ее активных деятелей предаются суду Верховного революционного трибунала»⁴. В Петрограде, Москве и других городах начались аресты; 4 марта 1922 г. пришли в Дом искусств и за Шкловским, имя которого в книге Г. И. Семенова упоминалось не раз. Почти полторы недели Шкловский скрывается в Петрограде, уходя от преследования, избегая – часто по счастливой случайности – засад⁵. 14 (или 15) марта он эмигрирует, нелегально перейдя границу по льду Финского залива. В обвинительном заключении, сформулированном 23 мая, Шкловский фигурирует как привлеченный к ответственности, но оставшийся «неразысканным».

В Финляндии Шкловский начинает работу над своими воспоминаниями о 1918–1922 гг. (впоследствии вошли в книгу «Сентиментальное путешествие» в качестве главы «Письменный стол»). «Свидетельские показания» Шкловского полны понятных педомолвок и неясностей, и их существенно дополняют материалы книги Семенова и показания на процессе эсеров⁷.

Из Финляндии Шкловский обращается за помощью к Горькому⁸, Репину⁹ и Дионео (псевдоним Исаака Владимировича Шкловского, 1865–1935), приходившемуся ему родным дядей¹⁰. Очевидно, через Горького или Дионео он и налаживает отношения с редакцией берлинской газеты «Голос России».

«Голос России» – единственное русское зарубежное издание, с которым Шкловский сотрудничал постоянно; другие его публикации в эмигрантской печати (берлинские журналы «Новости литературы», «Беседа», «Новый Огонек», пражская «Воля России», берлинская газета «Дни», сменявшая «Голос России») единичны. Обращение к «Голосу России» не было случайным. Издававшаяся с 5 августа 1921 г. под редакцией С. Л. Полякова-Литовцева и Л. М. Неманова и при участии П. Н. Милюкова, эта газета с февраля 1922 г. сменила свою ориентацию, став одним из органов партии эсеров за границей (в объявлении, опубликованном в газете 24 февраля, вскоре после перехода ее в руки эсеров, анонсировалось, в частности, участие в газете В. М. Зензинова, В. И. Лебедева, С. П. Постникова, И. А. Рубановича, Н. С. Русанова, М. Л. Слонима, Е. А. Сталинского, В. В. Сухомлина и В. М. Черпова). Первая статья Шкловского – «Плац» – появилась меньше чем через месяц после побега, 11 апреля (за два дня до ее публикации в газете были напечатаны краткие сообщения о местопребывании Шкловского и судьбе его жены, В. Г. Шкловской-Корди¹¹), последняя – в день закрытия газеты, 15 октября 1922 г.¹² Закрытие «Голоса России» совпало по времени с обращением Шкловского во ВЦИК с просьбой о реабилитации¹³. Но были и другие причины

прекращения активного сотрудничества с газетой, о которых Шкловский писал М. С. Шагинян (отвечая, очевидно, на ее критику публикаций в «Голосе России» и имея в виду в то же время публицистику своего адресата): «Письмо Ваше получил. <...> В «Г<олос> Р<оссии>» больше не пишу. Ваших люблю больше здешних. Но, дорогая, позвольте мне, иностранцу, написать свое слово. Наше дело в нас самих. Нужно писать не в России и не вне России, а вне всего. Не нужно торопиться, не нужно вносить суетню в великое и простое дело творчества. Газета хороша как шутка. Газета как проповедь, попытка наложить свою руку на жизнь – ложь. Будем расти молча. Те, кому мы нужны, наши читатели, сами придут к нам. Не будем им объяснять самих себя. Не будем загибать края параллельных линий»¹⁴.

Ниже впервые публикуются два письма Шкловского Дионео, написанных вскоре после побега из России¹⁵, и перепечатываются четыре статьи из «Голоса России».

Примечания

¹Шкловский В. Сентиментальное путешествие / Предисл. Б. М. Сарнова; [Подгот. текста А. Ю. Галушкина]. – М., 1990. – С. 136.

²Там же. С. 143.

³Голиков Д. Л. Крушение антисоветского подполья в СССР. 4-е изд. – М., 1986. – Кн. 2. С. 207. Без каких-либо отступлений эта версия повторяется и в сравнительно недавно изданной книге, посвященной процессу над эсерами: Костин Н. Д. Суд над террором. – М., 1990.

⁴Известия. – 1922. – 28 февраля.

⁵Одна из них, устроенная на квартире Ю. Н. Тынянова, описана в воспоминаниях В. А. Каверина (см. в его кн.: Эпилог. – М., 1989. – С. 10–27); другая, как нам известно из неопубликованных воспоминаний Е. Г. Полонской, была устроена на ее квартире (воспоминания хранятся у М. Л. Полонского).

⁶Обвинительное заключение по делу Центрального комитета и отдельных членов иных организаций партии социалистов-революционеров по обвинению их в вооруженной борьбе против Советской власти, организации убийств, вооруженных ограблений и в изменческих сношениях с иностранными государствами. – М., 1922. – С. 107.

⁷Ср., например, описание Шкловским своего пребывания в Аткарске (Сентиментальное путешествие. С. 158–161) и показания на процессе И. Дашевского: «Главной нашей задачей в Саратове была дезорганизация 4-го Уральского фронта, который стоял против казаков. <...> В Саратов был переброшен до меня Шкловский, и на него была возложена задача организации подрывной работы на противо-уральском фронте. Центр своей работы он сделал в Аткарске, достал из минной подрывной роты пироксилин и предлагал взрывать все поезда, которые шли в том направлении, с чем большинство не соглашалось» («Работа» эсеров в 1918 году // Красный архив. – 1927. – № 20. – С. 155). См. в «Известиях» показания Келлера (номер от 15 июня), Семенова (номер от 18 июня), Игнатьева (от 20 июня), Гоца (от 22 июня), Дашевского (сокращенная

версия, от 29 июня), а также: Воспоминания В. И. Игнатъева // Красная книга ВЧК. 2-е изд. – М., 1990. – Т. 2. – С. 97–98; Луначарский А. Бывшие люди: Очерк истории партии эсеров. – М., 1922. – С. 38.

⁸См.: Шкловский В. Б. Письма к Горькому (1917–1923) // De Visu. 1993. № 1. С. 30–31. (В наших комментариях к этим письмам, а также в опубликованных в этом же номере дополнениях к библиографии Шкловского впервые были обнаружены некоторые факты политической биографии Шкловского 1918–1922 гг. и описаны связанные с ними публикации.)

⁹См. об этом в статье Шкловского «Оглум» (см. примеч. 12) и в воспоминаниях Р. О. Якобсона (в кн.: Якобсон-будетлянин: Сб. материалов. – Stockholm, 1992. – С. 49).

¹⁰Письма Шкловского Дионео были найдены М. В. Безродным, которому мы выражаем благодарность за предоставление их для публикации.

¹¹См.: [Хроника]; [Ремизов А. М.?]. Труды и дни писателей в России // Голос России. – 1922. – 9 апреля. Ранее краткое сообщение об эмиграции Шкловского было помещено в «Новой русской книге» (1922. – № 3. – С. 40).

¹²Укажем статьи, не вошедшие в нашу публикацию: «Книги в России» (номер от 11 июня; статья посвящена книгоиздательскому делу); «Маленький фельетон» (от 18 июня; частично вошло в «Сентиментальное путешествие»); «Подкованная блоха» (от 9 августа; вошло в «Ход коня»); «Оглум» (от 15 октября; о реформе орфографии).

¹³См. об этом в нашем комментарии: Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М., 1990. – С. 507.

¹⁴Письмо датировано дважды: 23 августа и 24 сентября. Хранится у Е. В. Шагинян.

¹⁵Письма хранятся в фонде Дионео в РГАЛИ (Ф. 1390. Оп. 1. Ед. хр. 68); ранее – в фонде специального хранения.

Письма к Дионео

(И. В. Шкловскому)

1

Дорогой Исаак.

Пишет Виктор Шкловский.

Меня хотели арестовать в России по делу С.Р.

Я убежал по льду. В ближайшее время буду жить у Саши¹: Raivola. Jns A. Schklovsky. Finland.

В последнее время я занимался теорией искусства, издал следующие книги:

- 1) Поэтика. Сборник с 2 моими статьями
- 2) Развертывание сюжета
- 3) Тристам Шенди Стерна и теория романа
- 4) Розанов.

И две книги воспоминаний о войне: одна в 8, другая в 2 листа. «Революция и фронт» и «Эпилог». Теоретические книги должны все вместе составить одну книгу «Сюжет как явление стиля».

В Петербурге я был главой формальной школы, и вокруг нас шли жаркие схватки. В рукописи у меня с собой книга «Ход коня» – сборник газетных статей по искусству, обработанных особым образом. Это листа 3 или 4².

От книги «Революция и фронт» у меня с собой матрицы. Собираюсь писать книгу о 1918–1921 годе: борьба с большевиками (подпольная) в противовес, что ли, брошюре Г. Семенова.

В России работы у меня было много, и относились ко мне очень хорошо. Книги проходили в количестве до 4000 экземпляров, что для настоящего времени, когда книжный рынок ограничен Петербургом и Москвой, считалось большим успехом.

Сейчас я сижу в карантине, из которого выйду через неделю. Будущее мое темно. Знаю одно: я не хочу жить в Финляндии, где нет русских издательств, а собираюсь в Прагу или Берлин. Напиши, не можешь ли достать мне визу.

Нет ли у тебя для меня издателей.

Ответь мне, и мы спишемся.

К сожалению, не могу тебе отправить свои книги, так как они в цензуре финляндской полиции.

Привет всем твоим.

Виктор Шкловский

22 марта 1922 года

¹А. В. Шкловский – дядя В. Б. Шкловского.

²«Ход коня» Шкловский безуспешно пытался издать в России в 1921–1922 гг.; книга вышла в 1923 г. в Берлине.

2

4 апреля [1922 г.]

Дорогой Исаак.

Получил твое письмо. С теоретической частью его, конечно, не согласен, но не согласен и с тем, что сам писал в 1919–1920 году. Дело обстоит гораздо сложнее и интересней. К сожалению, не имею с собой экземпляров своих книг и не могу их тебе послать.

Кроме «научных» книг, у меня есть томик воспоминаний и книжка фельетонов.

Небольшие примечания: я не научился грамотно писать. Книжка фельетонов представляет из себя вещь очень странную: она сделана «под индусский роман» или, точнее говоря, представляет из себя попытку сделать из сборника статей и фельетонов какую-то новую форму.

Называется книга «Ход Коня» – конь шахматный. Открывается она предисловием, затем идет описание голода в Петербурге, и заканчивается описанием новой экономической политики, и на фоне этих описаний идут газетные статьи, особым образом построенные, об искусстве.

В России книга не нашла издателя из-за противоправительственной тенденции.

Сейчас сниму с нее копию и отправлю в Берлин по адресу, который ты мне написал¹.

Теперь о разном. Женя² умерла в большой нужде, оставив двух детей (дочек) на руках отца моего Бориса.

Володя³ по-прежнему девственник и проповедник ортодоксального христианства.

Пролетарской культуры в России нет. Я могу сказать это. Я не озлоблен и хорошо знаю Россию. Революция не дала ни культуре, ни искусству ничего. Пролетарские писатели сейчас уже и сами поняли, что они ничего не сделали и не сделают. Наиболее талантливые из них пришли к нам и учатся у нас⁴.

Большевики в России очень крепки, так как Россия очень слаба. Крепки они не идеей и не поддержкой масс, а отсутствием сопротивления. Расстрелы продолжают и расстреливают сейчас больше всего крестьян, но все же нельзя сказать, что «крестьянство» (а не отдельные крестьяне, или даже не все крестьяне, но каждый по отдельности) борется с большевиками.

Россия страдает больше и хуже, чем можно представить себе.

Интеллигенция с большевиками ничего общего не имеет и не будет иметь. Литературная и научная работа продолжается, и Великая Россия, наша Россия, за которую мы горим и не можем сгореть, она жива. Монархии в России не будет, новое племя, которое растет на ее окраинах (середина вымерла), это племя не годится для разводки на ней культуры монархии. Но что будет в России, не знаю.

Коммунисты же, думаю я, рассосутся. Сейчас они потеряли идейные оправдания, но очень крепки как организация.

Красная армия слаба, реальная сила в курсантах (тысяч 200), но Врангелевцам Россию, конечно, не завоевать.

Вот тебе несколько растерзанных и растрепанных мыслей.

Не знаю, писал ли я тебе, что жена моя Василиса Георгиевна Корди-Шкловская (крепкий и хороший человек) сидит в Петербурге в тюрьме⁵.

А я сижу в Райволо без книг у Саши, который сидит без дела, но очень милый человек.

Отчего ты ему не пишешь?

Теперь дела.

Мне нужна постоянная газетная работа и нужна сейчас же. Умею писать фельетоны от 50 до 1000 строк в виде кольца, квадрата, с подписью в середине. Одним словом, всех сортов. Могу писать обозрения литературы, мемуары, описания городов.

Так много, что даже скучно. Для книги, о которой я писал, мне нужно время: около двух месяцев.

Нужна пока ежедневная «строчная» работа и издатель с авансом.

З. И. Гржебину продаваться не хочу. (Ты знаешь, кто это?)⁶

Не знаешь ли газеты, в которой платят и в которой можно писать, не компрометируя себя.

Т.е. не глупой газеты и политически чистой.

Не можешь ли рекомендовать меня куда-нибудь?

Визы в Прагу тоже годятся, если в них будет указана дорога через Берлин, где я надеюсь застрять.

Пока сижу без дела. Пришли мне свои книги.

Напиши адрес шведского издателя. Продаю матрицы первой части воспоминаний о революции. Нельзя ли издать в Англии перевод книги о революции. Книга бытовая и очень острая. Горнфельд (Арк<адий> Георг<иевич>) называл ее лучшей книгой о русской революции.

Чувствую себя глупо, так как не имею здесь литературных связей.

Книжка фельетонов имеет 3 листа. Не прислать ли ее тебе на прочтение?

Не удивляйся тону моего письма. Я очень нервирован.

Я узнал, что у тебя родился внук. Поздравляю тебя, твою жену и Жору⁷.

Виктор

Пожалуйста, сообщи, какие здесь (в Европе) приняты литературные ставки.

Для русских книг, конечно.

Я тут как в лесу.

Где имеет смысл печатать?

Очень печальное признание: языков я не знаю, разве французский немного. Работать приходилось в промежутк<е>.

¹Очевидно, Дионео дал Шкловскому адрес издательства «Геликон», в котором позднее и вышел «Ход коня»; книга анонсировалась в июльском номере «Новой русской книги» за 1922 г.

²Е. Б. Шкловская – сестра В. Б. Шкловского.

³Вл. Б. Шкловский – брат В. Б. Шкловского, см. о нем: *Галушкин А.* Четыре письма Виктора Шкловского // *Странник.* – 1991. – Вып. 2. – С. 77.

⁴Ср. выступление Шкловского на «Диспуте о пролетарской культуре» в Вольфиле 21 марта 1920 г., см.: *De Visu.* 1993. № 7. С. 17–18.

⁵В. Г. Шкловская-Корди была арестована в качестве заложницы за мужа после его побега из России; осенью 1922 г. освобождена под денежный залог, внесенный «Серапионовыми братьями» и другими петроградскими литераторами.

⁶Скептический отзыв о книгоиздательской деятельности Гржебина содержится в «Зоо». Для Гржебина Шкловский в 1919 г. писал «Революцию и фронт» (очевидно, для серии исторических мемуаров «Летописи революции», в которой были изданы воспоминания А. В. Луначарского, Ю. Мартова, В. М. Чернова, В. С. Войтинского, П. Б. Аксельрода и др.). Однако в 1921 г. книга вышла без обозначения издательской марки (снятой, по свидетельству Шкловского нам, Гржебиным из осторожности).

⁷Г. И. Шкловский – сын Дионео.

Статьи

ПЛАЦ

В память древонасаждения в Петербурге
на Марсовом поле 1-го мая 1920 года.

В некотором царстве, в некотором государстве было Марсово поле. В этой стране говорили: «Кошка, если ее долго ремнем драть, будет даже и огурцы лопать».

Так и решили устроить рай на земле в порядке принудительном. Для рая же нужен сад.

И собрали весь народ к плацу.

Земля же на плацу была каменная, такая крепкая, что трава на нем не росла, несмотря на расстройство транспорта.

Насверлили в камне ямки, воткнули деревца и сказали: «Растите».

Смотреть же поставили Чрезвычайную комиссию.

Кошка, если ее долго драть, будет есть огурцы, но ее нельзя додрать до того, чтобы она научилась разбираться в таблицах логарифм.

И ни правительство, ни правяж не помогут дереву расти на камне.

Деревья засохли.

Сохли и дохли, как в чуме, и засмердило поле.

Тогда объявили свободную торговлю.

И пошли продавать и поле, и все, что крутом поля.

Шел мимо всего этого один человек.

Шел, шел, а сзади пошла Чрезвычайная комиссия.

И ушел человек за границу и там напечатал и расклеил плакат:

«Незачем было и огород городить».

Мое же положение отчаянное, потому что, если даже эту историюпеть на мотив «Интернационала», она все же не будет похожа на Всемирную Революцию, а радоваться, глядя на все это, я не могу, так как иод русской революцией есть и моя подпись.

«Голос России». 11 апреля 1922 г. № 939.

ЛИТЕРАТОРЫ И ЛИТЕРАТУРА В ПЕТЕРБУРГЕ

Я совершенно не собираюсь в этой статье дать общую картину литературной жизни и жизни литературы в России.

Здесь будет сказано только то и только столько, сколько можно сказать в данном количестве газетных строк.

Начну с упреков. Мне приходилось еще в России, приходится и сейчас, читать «рецензии» на русских писателей. Странное дело, мне кажется, что заграничная Русь перестала воспринимать литературу.

Почти все рецензии, прочитанные мною, пользуются теми обрывками литературных произведений, которые переползают через границу, как иллюстрацией к советскому быту.

Читая повесть Пильняка, перепечатанную из журнала «Дом искусств» в «Воле России»¹, я ищу рядом списка цен на продукты в Петербурге... «масло 1.000.000» и т.д.

Блок и Белый в зарубежной России – это вопрос об отношении к революции. Все это понятно, но неверно; даже больной человек не должен думать все время о своей болезни. В России такие рецензии выводятся, и там относятся к произведению литературы как к факту искусства, а не как к иллюстрации.

Ведь вообще беллетристику пишут не для того, чтобы написать, что вот плохо жить.

Три года нельзя было ничего печатать в России, печатались, кажется, только драмы Луначарского, но писать писали, и невозможность печататься, отсутствие срочной работы у всех, кто не умер, на это время создавали привычку отделять вещи, быть строже к их построению.

Когда же появилась возможность печатать – возможность очень малая, так как издавать книги очень трудно, книга иногда лежит в типографии по 8 месяцев, а если ее не толкать, то может лежать и год, – так вот, когда появилась возможность печататься, то сразу появился целый ряд новых писателей.

Я для начала буду писать про петербургские новости, – про Москву напишу потом, благо москвичи сейчас сами в Москве в достаточном количестве, и так я их уважаю за их умение существовать во что бы ни стало (кроме того, они талантливые люди), <что> верю, что они пока что сами о себе напишут.

Разрешите для того, чтобы ввести вас в литературный быт, начать с описания петербургских Дома литераторов и Дома искусств.

Прежде всего должен сказать, что оба этих «дома» состоят при Комиссариате Народного просвещения, который, впрочем, сейчас им средств не дает.

В России к этому относятся спокойней, чем за границей, хотя идеология обоих «домов» не большевистская.

Видите ли, мы стараемся жить мимо большевиков.

Я оттого начал с «домов», что в Петербурге писатели живут группами и не столько в смысле обедов и помещения, сколько в смысле связанности в общей работе. Это относится главным образом к молодежи. Дом литераторов – организация главным образом журналистов, здесь живут интересами публицистическими, здесь и устраивали раз диспут о «Смене веков», на который, однако, писатели, кроме председателя и членов комитета Дома литераторов, которые пришли по должности, не явились². Говорили только сотрудники «Нового пути»³ и также незначительные журналисты, фамилии которых я не привожу, потому что невежливо приводить фамилию как образец ничтожества. Дом литераторов сыграл, однако, свою роль и для всех писателей: в 1918–1919 гг. в его комнатах было достаточно тепло, чтобы не замерзнуть, и можно было достать форшмак из селедки. Я думаю, что Дом литераторов спас много жизней.

В него привозили и детей и оставляли их на целый день, а в углу сидели и иногда спали, сидя, измученные люди, а на стенах висели каждый день новые фамилии умерших. Жили мы ужасно, я знаю писателя, с большим, очень большим именем, который не топил своей квартиры с 1918 года по 1 января 1922 года. Спал в пальто и в перчатках⁴. Но я сам начал писать о быте. Кончу.

Дом литераторов сберег несколько писателей, но литературной жизни в нем не было.

Дом искусств учреждение другого типа. Вначале в нем был неприятный привкус литературного и художественного аристократизма. Я помню, как меня поразили на его столах белые скатерти и салфетки и то, что почти все были хорошо одеты.

Но более всего Дом искусств замечателен тем, что его все время закрывают, иод всеми предложениями и без предлогов, он и сам не умеет собою управлять, и дров у него теперь нет, и он не нарядный больше.

Но в нем есть жизнь. В нем в длинных коридорах водится литературная молодежь. Здесь из учеников студии создались «Серапионовы братья» – это компания беллетристов, а внизу за кухней, в конце коридора, рядом с комнатой Пяста, живут «Островитяне», компания поэтов во главе с чрезвычайно талантливым Николаем Тихоновым⁵. Как хотелось бы мне сейчас вставить в статью его стихи, но я не взял их с собой.

Помню, уже разрешили вино, в оном помещении в Петербурге сильно пили, все бегали и занимали друг у друга деньги, в углу пили какие-то знатные иностранные спекулянты, дамы были в сильно открытых платьях. В воздухе пахло скандалом, какой-то чекист приставал к публике, и не знали, как ликвидировать скандал.

На столе танцевал чечетку один приезжий из Москвы имажинист.

Для тихого Петербурга, в котором зимой не на всех улицах есть колеи по снегу, а летом по Манежному переулку пасут лошадей на траве, – все это было внове и не очень приятно.

Мы уговорили Тихонова читать. Начал читать, и стихи перегнули весь этот хаос.

Было очень хорошо⁶.

Откочевала из Дома искусств группа покойного Гумилева, создавшаяся из его студии «Звучащая раковина», это очень большое общество, общество поэтов человек в 30–50⁷. Они являются продолжателями линии Гумилева, хорошо владеют формой, но что они дадут – я не знаю.

Отдельной группой существует «Кольцо поэтов» имени Фофанова, с ними я знаком мало⁸.

В Доме искусств жило и Общество изучения теории поэтического языка, по-здешнему ОПОЯЗ. Последнее время оно собиралось мало, а старалось издаваться во что бы ни стало.

Общество это – «формалисты», представители формального, или, как здесь говорят, – «морфологического» метода. Председателем общества был я. Мы занимались вопросами формы искусства, считая, что оно может быть исчерпано анализом формы до конца.

Идеологическую сторону литературы мы рассматривали как один из материалов для создания формы. Одним словом, в газете не объяснить. Когда я убежал, мы только что издали книгу «Мелодика стиха» Б. М. Эйхенбаума; готовили книгу Ю. Тынянова «Семантика стиха» и книгу «Динамика стиха»⁹. Не знаю, как работают там сейчас.

Все эти общества создавались при страшных условиях. Я знаю заседания, во время которых приходилось сидеть на спинках стульев, так как полкомнаты было залито водой¹⁰. Заслугой Дома искусств было то, что он дал им возможность провести несколько часов в человеческих условиях, а для многих дал и школу, показал, какие требования может ставить литература.

В деле создания школы прозаиков много сделал Евгений Замятин.

Но обо всем я напишу подробнее следующий раз, когда у меня будет больше места, так как я кончил с бытом¹¹.

«Голос России». 31 мая 1922 г. № 978.

¹В № 8 «Воли России» за 1922 г. был перепечатан отрывок из романа Пильняка «Голый год» (под названием «Поезд № 57 смешанный»), ранее опубликованный в журнале «Дом искусств» (1921. № 2).

²Диспуты о «сменовеховстве» прошли в петроградском Доме литераторов 20 ноября 1921 г. и 5 января 1922 г., см. журнальные отчеты: Летопись Дома литераторов. – 1921. – № 3; Там же. – 1922. – № 4. С докладами и в прениях выступали: С. А. Адрианов, В. Г. Богораз-Тан, П. К. Губер, Н. М. Волковысский, А. С. Изгоев др.

³Очевидно, имеется в виду религиозно-философский журнал, выходивший в Петербурге в 1903–1904 г. под редакцией Д. В. Filosofova и П. П. Перцова.

⁴Речь идет о М. А. Кузmine (ср.: *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 147).

⁵Кроме Н. С. Тихонова в группу «Островитяне» входили К. К. Вагинов, С. А. Колбасьев и П. Волков. Группа существовала с 1921 по 1924 г.

⁶Ср. описание этого вечера в статье «Современники и синхронисты», в которой названо имя «имажиниста» – А. Б. Кусиков, и указаны стихи, читавшиеся Тихоновым, – «Махно» (*Шкловский В.* Ук. соч. С. 372).

⁷В группу «Звучащая раковина» входили, в частности: Ф. М. и И. М. Наппельбаумы, А. И. Федоров, В. И. Лурь, К. К. Вагинов, А. И. Стояров, Т. Г. Рогинский-Карейва и др.

⁸В «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова» входили В. В. и Б. В. Смиренские, К. К. Вагинов, К. Олимпов, Грааль-Арельский (С. С. Петров) и др.; группа существовала с 1921 по 1922 г.

⁹Речь идет о книге: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. – Пг., 1922, и о вышедшей позднее работе Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Пг., 1924; в газетном тексте его фамилия набрана ошибочно: «Тиняков»).

¹⁰Имеются в виду заседания ОПОЯЗа.

¹¹См. статью «Письмо в Россию о России», продолжившую темы данной публикации (*Шкловский В.* Ук. соч. С. 146–150).

ЖИВОПИСЬ НА ВОКЗАЛЕ

1

Одна из самых крупных выставок в Берлине. Пять тысяч полотен. Четыре человека зрителей. По всей вероятности, трудно быть художником в Германии.

У правых благополучие. Висят полотна, пейзажи, портреты... все очень умело... в общем, написано ловчей, чем работают наши передвижники.

Писать о них я не умею; не могу отличить друг от друга.

Реальной живописи не существует.

Так называемая натуралистическая живопись – только один из видов живописи условной. Об этом писал еще Гете¹.

Само взаимоотношение силы света в картине совершенно другое, чем в природе, об этом в работах Гельмгольца и проф. Лазарева². Мы принимаем натуралистическую картину – узнаем ее в силу подготовки, знания правил условности.

Проф. Нечаев (психолог) рассказывает случай, как он увидел в божнице одного крестьянина лубочную картину «Как весна взяла мужа за чуприну». Спрашивает: «Что это такое?»

– Да как же, это усекновение главы Иоанна Крестителя.

– А меч где?

Рассмотрели вместе, видят: действительно, не образ³.

Один знакомый художник, работавший в деревне Витебской губернии⁴, рассказывал мне, что крестьяне не узнают в фотографии своего снимка и часто увозят чужой. Они знают одну приметку: борода. О бороде как о примете говорит в своих воспоминаниях и художник Серов⁵.

Газетная статья – не место для решения вопроса о различных способах построения пространства в картинах, но можно сказать одно: для того, чтобы увидеть картину, нужно приблизительно то же, что требуется для усвоения чужой речи, – знание словаря и строя этой языковой системы.

Лев Толстой писал о формах романа: «Вы спросите меня, почему же тогда, еще не особенно давно, во времена Пушкина и Гоголя, искусство стояло на такой высоте? Я думаю, что в то время искусство еще вырабатывалось, нужно было выработать форму – форма не удалась как что-то готовое, что можно очень легко сделать внешним средством – затверженными и всем доступными техническими приемами. <...> Но искусство, начавшееся у нас в то время, выработало форму, сделало ее доступной для всех и теперь разлагается» (из разговоров в 1895 году с Л. Гуревичем⁶).

И мне не нужны эти уже найденные слова⁷. Но совсем страшна на выставке реалистическая скульптура. Здесь не видна и умелость. Громадные глыбы гипса; кажется, художники хотят обмануть себя этим весом, тяжестью, которая маскирует отсутствие настоящей работы над массами. Во всех правых залах спокойно.

Здесь нет русского «Мира искусства» – художников, которые не ищут сами, но медленно изменяются, усваивая новое в ослабленной форме от тех, которые ищут. Правые немецкие художники не опаздывают, не отстают, а живут на своих квартирах.

Это не либералы, а монархисты. Я ставлю на них железный крест.

2

В левых залах неблагополучно.

Очень большое количество полотен находится под влиянием Марка Шагала.

Марк Шагал большой и умелый художник.

Очень немногие художники в России умеют так класть краску, как он.

У него вся поверхность картины, весь цвет ее организованы.

Шагаловские «странности» – летающие люди, перевернутые к шее затылком, – на его картинах выглядят не случайными. Летающая в воздухе фигура живописно выглядит иначе, чем стоящая; рисунок, взятый вне мотивировки, обостряется.

Я помню на петербургской выставке 1919 г. висела картина Шагала, изображающая еврея⁸.

Еврей был написан хорошим зеленым цветом; почти рядом висел эскиз картины Репина «Бурлаки» и у переднего бурлака лицо было тоже зеленого цвета, но у Репина цвет был объяснен эффектом освещения и не подчеркнут, даже скрыт. Мотивировка ест картину.

Шагал вне мотивировки.

Подражатели Шагала не взяли у него искусство, а взяли «странности», взяли еще какой-то демонизм. Они хотели действовать не картиной, не краской, а рассказом.

Ужасная картина Вальгейма⁹, изображающая женщину с распоротым животом, края раны оттянуты вилками.

Впечатление, производимое картиной, – вне живописи¹⁰.

Таких вещей много.

В литературе их можно было бы сравнить с имажинистами типа Шершеневича.

Здесь выбираются вещи определенно чувственного тона, и впечатление производится не строением произведения, а обычным значением его частей.

Прием недорогой.

Подражателей или попутчиков Шагала окружают люди, заблудившиеся вместе с Кандинским, – экспрессионисты. Здесь полное беспредметничество. Картины покрыты мазками и змеевидными линиями разных цветов.

Русские супрематисты, отказавшись от предмета (Малевич, Родченко), искали какого-то простого отношения, например, черного квадрата к белому полю картину¹¹. Они искали сущности живописи, они понимали картину как картину.

По пути они отказались от пространства, тона и даже от цвета.

Движение было героическое. Очень талантливые люди с громадной волей, видя перед собой одну только картину, стремились съять живопись, синтезировать ее. О них нужно писать отдельно.

Сейчас же Малевича на выставке нет.

Экспрессионисты – это романтики. Они изливают на полотно свою душу. С группой Шагала (не с Шагалом) их связывает сентиментальность, и, как классический балет ближе к левому искусству, чем эмоциональные танцы Дункан¹², так экспрессионисты дальше всех от левого формального искусства. Экспрессионисты занялись записью душевных переживаний. Их картины построены не в пространстве, не в плоскости, части которой видны зараз, а во времени идущих друг за другом переживаний.

У очень немногих экспрессионистов, в том числе, в первую очередь, у Фрич<а>, затем Геца фон Гейтера, Мальцева, Шмидта, Артура Сегала¹³, сквозь хаос картины видна конструкция.

Но на дороге беспредметничества нельзя оставаться, хотя бы потому, что там не от чего отталкиваться, нечему себя противопоставлять.

3

Казалось бы, имеет ясную цель и конструктивен стеклянный дом, модель которого стоит среди выставки¹⁴. Вещь выглядит простой и логичной.

Она становится еще приятнее среди разброда выставки. А разброд ужасный. В России люди путаются стадами, поротно. В Германии, очевидно, каждый сам по себе. Может быть, это лучше, это делает каждого ответственным.

Среди этой пестроты стоит прозрачный высокий стеклянный дом. Этот дом кажется конструктивным. Но задуман он так, что стены состоят из одного стекла, опоры дома находятся внутри его. Таким образом, стеклянные стены дома как бы висят на полях этажей.

В конструкции дома усилие, испытываемое его частями, характер нагрузки ничем не выражены. Дом дан поверхностно.

Жалко, этот стеклянный улей выглядит хорошо.

Среди левой скульптуры интересны по заданию работы Рудольфа Беллинга.

В «Голове Макагона»¹⁵ интересно поставлена задача – «пространство в пространстве», вещь дана не как масса – в ней вырезана пустота, и это может дать новую возможность для скульптуры.

Ту же задачу решают две других работы Беллинга.

К сожалению, Беллинг не организовал «внутреннего пространства», а только показал его. По тому, как поставлены глаза «Головы», видно, что Беллинг как-то задал работу, но не решил ее.

Беспредметничество в живописи последнего времени произошло от разложения предмета.

Композиция поглотила предмет.

Между тем, само разложение имеет цель выявить основную форму предмета и развить ее, как развивают музыкальную тему.

В работах Ивана Пуни, одновременно с разложенной формой, мы видим форму реалистическую, причем реалистическая форма (постольку, поскольку можно говорить о реализме в искусстве) дана не как исходная точка для разложения картины, а как синтез форм картины, кривые и прямые, заданные в картине, заключены в лице музыканта¹⁶.

У современного искусства сейчас не много путей.

Мы достигли границ живописи и попробовали все решетки.

Родченко дошел до картины, состоящей из полотна, ровно окрашенного одним цветом¹⁷.

Решетка крепка, а главное – за решеткой нет ничего.

Без картины нет картины.

Кажется, мы скоро перейдем к спиритизму...

У Ивана Пуни есть свой путь, путь из ущелья и не через «ярмо». Это для тех, кто помнит Кавдинское ущелье¹⁸.

В «Натюрморте» Ивана Пуни интересно построение картины на комбинации вертикальных и горизонтальных форм.

Кроме того, у русских художников следует отметить Елену Лиснер, выставившую два хороших натюрморта, Вейнберга, Ксению Богуславскую¹⁹, выставившую эскиз к декорации, акварель очень «перевернутого» лубка. Приятная расцветка.

Скульптор Карл Залит²⁰ выставился одной вещью: «Голова».

Вещь красивая, хорошо понятого и раз<...>²¹.

В основу работы положена реальная голова, даже с большим портретным сходством. Формы, достигнутые в этой голове, развернуты не по законам природы, а по законам скульптуры.

Одна большая форма развертывает главные задания. Часть формы дана графически, как форма меньшей массы и другого пластического тона.

Работа чрезвычайно большого напряжения и мастерства.

Монументальна вещь Арнольда Дзиркала²². В ней хороша постройка масс, распределение тяжестей.

Скульптура – консервативнейшее из искусств. Преодоление ее форм чрезвычайно редко, редка и удача.

Вот я, странник, и назвал несколько имен из толпы странников. Ведь и выставились-то на вокзале.

Теперь я хотел бы сам задать один вопрос своим друзьям: «Скажите, думаете ли вы, что иногда в истории искусства бывают моменты, когда контр-революция бывает революционна?»

«Голос России». 6 августа 1922 г. № 1025.

Очевидно, статья посвящена выставке, устроенной берлинской галереей «Der Sturm». Организованная в 1912 г. при одноименном журнале, органе немецких экспрессионистов, эта галерея в начале 1920-х гг. неоднократно включала в свои экспозиции полотна русских художников-авангардистов; в 1922 г., например, в ней выставлялись работы Л. М. Козинцевой-Эренбург (см.: С. Выставка «Штурма» // Голос России – 1922. – 4 июня), С. Шаршуна, А. П. Архипенко и К. Л. Богуславской (см.: *Татаринов В.* Сентябрьская выставка «Sturm'a» // Рух (Берлин). – 1922. – 10 октября). В галерее Шкловский был 29 июня 1922 г. и оставил краткую запись в альбоме: «Много раз за много

лет слышал про Штурм. С удовольствием посетил компанию из негров, немцев и русских. Виктор Шкловский. 29. 6. 22» (запись воспроизведена на фотографии в кн.: *Russen in Berlin: Literatur. Malerei. Theater. Film / Herausgegeben von F. Mierau. – Leipzig, 1987. – S. 280*). См. также примеч. 10.

¹Шкловский вольно излагает положения некоторых статей Гете («О правде и правдоподобии в искусстве», «Коллекционер и его близкие» и др.)

²О каких работах Г. Гельмгольца и П. П. Лазарева идет речь, установить не удалось.

³Этот пример приведен в книге: *Нечаев А. П. Очерк психологии для воспитателей и учителей. 5-е изд. – М., 1915. – С. 243.*

⁴Очевидно, речь идет об И. А. Пуни, с которым Шкловский особенно часто встречался в Берлине в 1922-1923 гг. В 1919 г. Пуни работал с М. З. Шагалом в Витебске.

⁵Что имеется в виду под «воспоминаниями» Серова, не ясно.

⁶*Гуревич Л. Я. Литература и эстетика. – М., 1912. – С. 231.*

⁷Ранее эти высказывания Толстого цитировались Эйхенбаумом в книге «Молодой Толстой» (см.: *Эйхенбаум Б. О литературе. – М., 1987. – С. 113*).

⁸Речь идет о картине Шагала «Зеленый скрипач» (1918), экспонировавшейся на Первой государственной свободной выставке произведений искусства (Петроград, 1919). Ср. о Шагале: *Шкловский В. Свободная выставка во Дворце искусств // Жизнь искусства. – 1919. – 29-30 мая.*

⁹Gert Wollheim (1894–?) – немецкий художник.

¹⁰Ср. отзыв Л. М. Козинцевой-Эренбург, участвовавшей в выставках «Штурма»: «Вообще здесь скучно и мрачно. Немцы главным образом – плоды брака Шагала с Кандинским. На последней большой выставке была следующая картина, например – желто-зеленый дядя, живот разрезан, ярко-карминовые внутренности, покрытые белилами с фактурой сбитых сливок, в эту же пакусть воткнуты справа нож, слева вилка. Впечатление от таких вещей даже не «духовное» (как они хотят), а физиологическое» (письмо Л. М. Козинцевой-Эренбург к А. М. Родченко от 10 июля 1922 г.: *Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. – М., 1982. – С. 116*).

¹¹Речь идет о цикле работ К. С. Малевича 1914–1915 гг.

¹²Ср. в статье Шкловского «На высоком берегу» (Петербург.– 1922. – № 2).

¹³Перечислены художники: Ernst Fritsch (1892–1962), Johannes Molzahn (1892–1965), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Arthur Segal (1875–1944). «Ген фон Гейтер» не идентифицирован.

¹⁴Речь идет о «Модели высотного здания из стекла» (1921) работы Людвига Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969).

¹⁵Имеется в виду «Голова из красного дерева» («Kopf in Mahagony», 1922) Рудольфа Беллинга (Rudolf Belling, 1886–1972).

¹⁶Очевидно, речь идет о картине «Виолончелист» (1922).

¹⁷Цикл «Гладкие доски» («Гладкий свет», 1921): «Чистый красный цвет», «Чистый синий цвет», «Чистый желтый цвет». После 1921 г. Родченко отходит от живописи и посвящает себя «производственному искусству». Отзыв о его первых фотомонтажах см. в статье Шкловского «О законах кино» (Русский современник. – 1924. – № 1).

¹⁸Намек на эпизод из римской истории: в 321 г. до н.э. римские легионы попали в засаду в Кавдинском ущелье (Южная Италия) и сдались; разоруженные воины были прогнаны под «ярмом» (ворота из копий).

¹⁹Лисснер-Бломберг Е. (Liessner-Blomberg E., 1897–1978), Богуславская К. Л. (1892–1972). «Вейнберг» не идентифицирован.

²⁰Карлис Зале (Залит, 1888–1942) – латышский скульптор.

²¹Дефект газетного текста.

²²Арнольд Дзиркал (1896–не ранее 1940) – латышский скульптор.

Алексей Ремизов. КРАШЕНЫЕ РЫЛА. *Берлин, 1922.*

Был в 1918 году в Петербурге на Миллионной Театральный отдел¹.
Может быть, тогда его иначе звали.

Служили там Александр Блок, Алексей Ремизов, Иванов-Разумник, Бакрылов, Константин Эрберг.

Позже, когда пена в России начала оседать, пришел туда и я из своих персидских и украинских бегов.

Была еще Анна Радлова, Владимир Соловьев, Шишков Вячеслав. Ну, я видал самый конец.

Сначала было, должно быть, весело, Россия кипела, и все верилось, что вот что-то выкипит.

Это было тогда, когда на площадях висели плакаты, такие большие и такие яркие, что даже голодный Петербург вышел на улицы и пошел, тихонько смотря по сторонам.

Неужели действительно светопреставление?

Сейчас в России заводят в буржуазных домах кошек в знак восстановления домашнего очага.

Это мне с горем сообщила в Вольфиле одна девушка.

А тогда в России дул ветер.

Сидели люди на Миллионной и ждали нового.

А новое было только у них.

Книжка Ремизова – книжка о репертуаре, это отзывы о пьесах, представленных в отдел².

Книжка большая и интересная.

Недоброе поднялось в ветре.

Со страхом почти читаешь эти отзывы.

Пьесы похожи друг на друга, и революция не изгнала из театра даже «заик», старый комический прием.

Не театр, а смотр Смоленского кладбища.

Иногда появлялось, как будто что выходит, и опять не удалось.

Книга Ремизова – большая книга по истории русского театра.

Веселая книга как книга.

Но история эта грустная.

Как в народной драме о Царе Максимилиане, «чудилы пролезают в действие». И как будто рушится строй пьесы.

Но это не так, совсем наоборот: своим разладом строят новый, особенный лад – лад доуки и балагурия³. Так в книгу Ремизов входит сам из рецензий и отрывков из допотопных «ископаемых львов»⁴ и делает новый строй и новый тип книги.

Это не только запись о поражениях, но и победа.

Книга издана на хорошей бумаге, но как-то нескладно.

«Голос России». 3 сентября 1922 г. № 1049. Подписано: В. Ш.

¹Речь идет о Петроградском отделении Театрального отдела Наркомпроса (с конца 1919 г. – Петроградское театральное отделение); в его репертуарной секции Шкловский работал в 1919 г. Три его рецензии (о пьесах «Золотое дело» Жербидона, «Красный принц» Станиковича и «В трудовой школе» Богдана Степанца) сохранились в ИРЛИ (Ф. 474. № 444).

²В книге – отзывы о пьесах А. П. Чапыгина, Н. Г. Виноградова, В. Я. Шишкова, Е. И. Замятина, А. П. Глобы, М. Е. Левберг, В. Н. Соловьева, К. А. Державина и др.

³От названия книги А. М. Ремизова «Доука и балагурия» (СПб., 1914).

⁴В книгу Ремизова вошла и статья «Пещерный лев», написанная по поводу работы А. Рябина «Ископаемые львы Урала и Поволожья» (Пг., 1919).

Виктор Шкловский

МАЯКОВСКИЙ О КАЧЕСТВЕ СТИХА

Публикация Н. И. Харджиева

Для появления великого писателя нужна техническая грамотность, заинтересованность в качестве литературной работы у многих людей.

Проза Карамзина готовилась не только переводами дилетантов, но и женскими письмами.

Стихи Пушкина родились в среде, где умели писать стихи, где стих был в быту.

Один начинающий провинциальный поэт, приславший Маяковскому стихи, написанные ямбом, просил ответить на вопрос: «Правда ли, что ямб запрещен?»

Конечно, запрещенных форм в искусстве нет, не может быть и форм, которые умерли навсегда. Но есть запрещенные поступки, вредные для творчества: это работа компиляторов, работа тех, которые, не овладев новым материалом, делают стихотворные лоскутные одеяла, лишают поэтическое слово, поэтическую фразу цели.

Человек, говорящий чужими фразами, не может говорить о новом.

Владимир Маяковский был человеком огромной поэтической культуры. Но его поэтические знания не помешали ему создать свой стих, перейти, отказавшись от счета слогов, к чистому тонизму, еще более приблизить стихотворный язык к ритму фразы, продолжить путь Пушкина, который «создал свободный русский стих, не ту звонкую строку, в которой нанизанные стопами слова нередко заменяли смысл, а поэтическую фразу, то есть полное логическое предложение, облеченное в форму стиха и подчинявшее себе меру и рифму» (*Н. Греч. Чтения о русском языке. СПб., 1840, ч. 1, с. 159*).

Маяковский написал замечательную книгу о стихе «Как делать стихи». Он хотел написать и другую, рассмотреть стихи современников, хотел бороться с литературными окаменелостями.

Я видел его размечающим сборники стихов.

Работа эта не осуществилась.

Между тем она была чрезвычайно нужна. Ошибки молодых авторов часто возникают от незнания того, что такое учение, что такое принятие наследства в искусстве.

Разметки Маяковского не столько полемика, сколько практическая теория нового стиха. Маяковский не отрицал других способов писания стиха, но настаивал на создании поэтом своего собственного голоса. Он любил Пастернака, увлекался так хорошо начавшим Сельвинским, ценил Анну Ахматову.

Разметки Маяковского на сборниках стихов совпали с его теоретическими высказываниями и поэтому сравнительно легко поддались точной расшифровке.

Мне кажется, что они нужны не только стиховеду, не только молодому поэту. Они представляют собой результат большого поэтического опыта, знания тех опасностей, которые грозят даже крупному писателю.

В современной поэзии нередко пытаются закрепиться на умении писать так, как уже писали.

В. Тренин и Н. Харджиев развертывают мысль Маяковского: есть законы искусства и нет для искусства правил. Есть классики, но нет образцов и невозможна остановка, потому что она сейчас же превращается в откат назад.

Авторы этой работы постарались, не внося в нее полемики, обобщить опыт Маяковского.

Я думаю, что все будет понятно, когда вы прочтете эти «Заметки по патологической анатомии стиха».

Эта работа борется за смысловой направленный стих, против стиха, ограниченного условной поэтической семантикой.

Эта впервые публикуемая статья В. Б. Шкловского была написана в качестве предисловия для предполагавшегося отдельного дополненного издания статьи В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский о качестве стиха», опубликованной в 1934 г. в последнем групповом сборнике левовцев – альманахе «С Маяковским» (Н. Асеев, О. и Л. Брик, Л. Кассиль, В. Катанян, С. Кирсанов, В. Тренин, Н. Харджиев). Договор на отдельное издание статьи заключить не удалось.

А. Г. Герасимова

ДАНИИЛ ХАРМС КАК ПЕРЕВОДЧИК

В сборнике ТМ-92 была опубликована статья Т. Гроба и Ж.-Ф. Жаккара «Хармс – переводчик или поэт барокко?», посвященная неверной атрибуции стихотворений на немецком языке, обнаруженных среди бумаг Даниила Хармса в архиве Я. С. Друскина (ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1232) и опубликованных (не без участия автора настоящего сообщения) П.Урбаном в мае 1991 г. в газете «Die Zeit» в качестве стихотворений самого Хармса. Хотелось бы сделать кое-какие дополнения к этой статье.

1

Публикация в «Die Zeit» вызвала обильную почту: авторы писем восстанавливали атрибуцию текстов. 21. 05. 91, то есть через две недели после первой публикации, в той же газете появилась следующая заметка¹:

«Хармс, из Баха

Чем были бы мы, дорогие читатели, без наших читателей? Дрянью были бы, Ничем, дыркой на ветру. Именно наши читатели верным глазом сразу определили, что оба немецких текста из записной книжки русского поэта Даниила Хармса (1905–1942), напечатанные нами в выпуске от 10 мая, являются произведениями вполне старинного и вполне немецкого происхождения. Первое стихотворение («Wie furchtsam wankten meine Schritte...») относится к тексту баховской кантаты (BZW 33, № 3) неизвестного поэта, второе <...> – стихотворение нюрнбергского поэта Магнуса Даниэля Омайса (известного по собранию баховских песнопений Шемелли, BZW 457) в переложении Хармса, который охотно играл с литературными формами всех времен. <...> Сердечно благодарим наших читателей, без которых мы, как уже

говорилось выше, были бы просто-напросто дрянью, Ничем, дыркой на ветру. Вот, собственно говоря, и все».

Таким образом, выводы Т. Гроба и Ж.-Ф. Жаккара, отрицающих принадлежность вышеупомянутых текстов Хармсу на основе их анализа, подтвердились ранее, чем были сделаны.

Вместе с тем выяснилось, что оба текста были положены на музыку И.-С. Бахом в 1724 и 1736 гг. Некоторые из читателей «Die Zeit» даже прислали в редакцию ноты соответствующих произведений. Следует вспомнить, что, по свидетельствам очевидцев, во второй половине 30-х гг. в комнате Хармса стояла фисгармония, на которой он играл, исполняя вместе со своими гостями различные песнопения, от классических до шуточно-самодельных². Известно также, что Хармс чрезвычайно ценил музыку Баха³. Можно предположить, что оба текста были известны Хармсу именно в качестве текстов к музыке Баха, и переводил он их для исполнения под аккомпанемент фисгармонии. Об этом говорят также характерные «песенные» повторы в первом из текстов, автор которого неизвестен (ни швейцарским ученым, ни корреспондентам «Die Zeit»).

2

Стихотворение «Как страшно тают наши силы...», являющееся, как теперь выяснено, вольным переложением из неизвестного автора XVIII в., впервые опубликовано как оригинальное М. Мейлахом и Вл. Эрлем⁴, без примечания, а следовательно, без указания на существование немецкого варианта. В этом качестве П. Урбан за несколько лет до русской публикации перевел этот текст на немецкий язык⁵. (Этот факт упомянут в заметке П. Урбана, сопровождающей публикацию текстов в «Die Zeit»). Получился своего рода обратный перевод. В отличие от хармсовского переложения, этот перевод точно соответствует своему оригиналу; в частности, найден аналог ненормативно использованного Хармсом звательного падежа (напр., «нисходит Боже») вместо именительного. Поскольку в немецком языке звательный падеж отсутствует, пришлось прибегнуть к новообразованию «Ogott» (от «O Gott»).

3

Рассмотренный случай перевода-переложения с немецкого – исключение в практике Хармса. По наблюдению П. Урбана, корреспондирует с известным хармсовским текстом рассказ в форме письма, принадлежащий перу Карла Фалентина⁶. Вот перевод этого рассказа:

Дорогой любимый!

Рыдающими руками беру я в руки мои перо и пишу тебе.

Почему ты мне так долго не писал, хотя недавно ты написал мне, что ты мне пишешь, в то время как я тебе не пишу.

Мой отец тоже мне вчера написал. Он пишет, что написал и тебе. А ты не написал мне ни слова о том, что он тебе написал.

Если бы ты написал мне хоть слово о том, что мой отец написал тебе, то я бы тогда написал своему отцу, что ты уж и хотел бы ему написать, но, к сожалению, у тебя нет времени на писание, впрочем, ты уже написал ему.

С нашей перепиской дело обстоит печально, так как ты не отвечаешь мне ни на одно из тех писем, которые я написал тебе.

Если бы ты не умел писать, тогда было бы другое дело, тогда бы я вообще не стал тебе писать, но ведь ты писать умеешь, однако же не пишешь, в то время как я тебе пишу.

Я заканчиваю свое письмо и надеюсь, что ты мне наконец хоть раз напишешь, иначе это будет последнее письмо, которое я тебе напишу. Но если ты и на этот раз не напишешь мне, то напиши по крайней мере, что ты вообще не хочешь мне писать, тогда я по крайней мере буду знать, почему ты мне не пишешь.

Извини меня за плохой почерк, у меня во время писания постоянно случается писчая судорога; у тебя, естественно, писчей судороги быть не может, поскольку ты никогда не пишешь.

Привет и поцелуй
Твой Н.Н.»

Тавтологические повторы, подчеркивающие писательскую беспомощность автора-персонажа⁷ и бесконечно вертящиеся вокруг самого процесса написания письма, явно соотносятся с аналогичными приемами в письме-рассказе Хармса «Дорогой Никандр Андреевич!...»⁸. Обратим внимание на датировку обоих писем (у Хармса: «25 сентября и октября 1933 года»). Столь же игровая, как у Фалентина, «половинчатость» даты у Хармса исключает возможность стандартной датировки «сентябрем-октябрем 1933»; очевидно, следует воспроизводить авторскую датировку полностью, как часть художественного текста. Интересно, что в обоих случаях использованы одни и те же числа: 25 и 33.

Вопрос о том, какие произведения К.Фалентина были известны Хармсу⁹ и оказали ли они на него какое-либо влияние, мы оставляем пока открытым. Можно лишь сказать, что фигура Фалентина должна была быть притягательной для Хармса: он не только, подобно Хармсу, был склонен к театрализации жизни, но и сумел осуществить то, о чем мечтал Хармс, – создать «свой театр»¹⁰.

Существует еще одно свидетельство творческой близости обонх авторов, которое, к сожалению, здесь воспроизвести нельзя, так как это свидетельство визуальное. «Фирменный» силуэт Фалентина (украшающий, в частности, обложку собрания его сочинений¹¹ следует сравнить с известным силуэтом-автошаржем Хармса¹². Между этими изображениями – разительное сходство, которое вряд ли является случайным.

Автор выражает сердечную признательность П. Урбану и Б. Ландес за предоставление материалов для этого сообщения, а также А. Т. Никитаеву за ценную помощь в процессе его подготовки.

Примечания

¹ Здесь и далее перевод с немецкого автора сообщения.

² См. напр.: *Семенов Б.* Даниил Иванович Хармс // Борис Семенов. Время моих друзей. Воспоминания. Л., 1982, С. 271–272. Попытка купить фистармонию – реальный эпизод – описана в «голубой тетради» Хармса (см., напр.: *Даниил Хармс.* «Боже, какая ужасная жизнь...» Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992, № 2. С. 219. Публикация В. Глоцера).

³ «Непреренно исполнялись Бах и Моцарт <...> Я бесконечно благодарен Хармсу, научившему меня понимать значение Баха, не тускнеющую современность его музыки.

Эстер Паперная <...> была запевалой и автором фуг в стиле Баха, которые пели они с Хармсом бесподобно» (*Семенов Б.* Указ. соч. С. 272).

Есть упоминания о Бахе и в записях Хармса; см. напр.: Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. Вып. 11, 1991. С. 492. Публикация А. Устинова, А. Кобринского.

⁴ *Хармс Д.* Собрание произведений / Под ред. М. Меїлаха и Вл. Эрля. Кн. 4. – Bremen, 1988. № 317.

⁵ Опул.: *Daniil Charms.* Fälle. Szenen. Gedichte. Prosa / Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Frankfurt am Main – Zürich, 1984. S. 130.

⁶ Карл Фалентин – псевдоним Фалентина Людвига Фая (Valentin Ludwig Fei), 1882 – 1948. Популярный мюнхенский комик, актер театра и кино и в то же время литератор, автор монологов и скетчей, которые сам исполнял на сцене. Текст «Der Liebesbrief» – в кн.: Karl Valentin. Gesammelte Werke. – München, 1981. Bd. 1. S. 19.

⁷ Самоощущение автора-персонажа, характерное для творчества Хармса. Ср. об этом: *Jaccard J.–Ph.* L'impossible éternité. Réflexions sur le probleme de la sexualité dans l'oeuvre de Daniil Charms. // Любовь и эротика в русской литературе XX-го века. – Slavica Helvetica. 1992. P. 213–221; Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда (в печати).

⁸ Предполагаемый адресат письма – близкий к кругу обэриутов поэт Н. А. Тувелев (1905?–1938?); см. о нем: Минувшее. Вып. 11. С. 563 – 564.

⁹ К сожалению, имеющиеся в нашем распоряжении издания произведений К. Фалентина не дают библиографических сведений. Хармсу могло быть известно издание 1932 года «Das Karl Valentin – Buch», которого мы пока не обнаружили ни в одной из доступных нам библиотек.

¹⁰ О Фалентине, как и о Хармсе, ходит немало мемуаров-легенд, анекдотов, собранных даже в отдельную книжку (Karl Valentin. Was war wahr? Was wahr war! Anekdotisches. Gesammelt von Hannes König. – Offenbach am Main, 1961). Высказывание Хармса о том, что больше всего ему хотелось бы иметь «свой театр», известно из «Разговоров» Л. С. Липавского (См.: *Липавский Л. Разговоры* // Логос. 1993. № 4. С. 8, 52). Фалентин был человеком-театром, но в строгом смысле слова «свой театр» был у него лишь однажды; он открылся 2 марта 1931 г., а уже 24 апреля закрылся из-за финансовых затруднений. В октябре 1934 г. открылся «Паноптикум» – театрик и музей курьезов, но и он по тем же причинам просуществовал лишь около года.

¹¹ *Gesammelte Werke*. Ук. изд.; тот же силуэт – на обложке издания: *Alles von Karl Valentin*. München – Zurich, 1982.

¹² Рисунок из письма Хармса к А. Введенскому в Харьков, 2-я пол. 1930-х гг. См.: *Московский наблюдатель*. 1991. № 5. С. 58.

К. Ю. Постоутенко

ИЗ МАТЕРИАЛОВ ПО ИСТОРИИ СТИХОВЕДЕНИЯ В РОССИИ

Литературную судьбу Валериана Адольфовича Чудовского (1891– 1938?) не назовешь счастливой. Верный рыцарь Санкт-Петербургского (впоследствии – петроградского) «Аполлона», активно участвовавший во всех начинаниях журнала (от художественных выставок до стиховедческих собраний), он не сумел после революции перестроиться на новый лад и наглухо исчез из литературы. Едва достигнув тридцатилетия, Чудовский уже казался современникам анахронизмом. «И – чудо! Валериан Чудовский / С Жирмунским за одним столом ...»¹, – писал Б. М. Эйхенбаум в юбилейном стихотворении к двухлетию факультета словесных искусств Российского института истории искусств, позабыв, что всего пять лет назад и он, и Жирмунский, и Чудовский сидели «за одним столом» в аполлоновском «Обществе стиха»². Вместе с театральными и шахматными рецензиями, быть может, и справедливо канувшими в Лету, оказались полузабытыми и те стиховедческие труды, о которых впоследствии тяжеловесно, но весомо будет сказано: «Все эти работы, несмотря на их относительно небольшую величину, должны быть признаны несомненно моментом, с которого можно серьезно говорить об отчетливо среди теоретиков стиховедения осознанной необходимости серьезного изучения русского стиха, основанного на соответствующей статистической обработке материала»³. «Вы увидите, что с его (Чудовского – К. П.) «фонофонией» и «логометрией» считаться будут»⁴, – писал Б. В. Томашевский С. П. Боброву в 1916 г. Время показывает справедливость его слов.

Критическая деятельность Чудовского началась с внимательного вчитывания в боготворимые образцы. Именно так смотрятся заметки о стихе, вкрапленные в панегирический отзыв о «психодраме» В. Я. Брюсова «Путник»: «Велики достоинства брюсовской психодра-

мы в области метрики и просодии. От начала, где свободная рассеянность пиррихийев и разнообразие препинания соответствует неопределенности выступления, и до конца, где Юлия бросается к путнику под четко учащенные ямбы с спондеическими переборами безумно бьющегося сердца»⁵. С одной стороны, стиховедческая терминология здесь в большей степени сопровождает общие похвалы, нежели конкретизирует их; с другой стороны, из разрозненных замечаний выстраивается цепочка сопоставлений содержания драмы и ее ритмических колебаний.

О том, с какой (характерной для неофитов) быстротой двигалась в это время научная мысль Чудовского, свидетельствует его письмо к В. Я. Брюсову от 26 апреля 1911 г.: «Ритмический разбор Путника сделан у меня, конечно, крайне неполно; отчасти потому, что было бы чрезвычайно трудно исчерпать поразительное ритмическое богатство этого произведения; отчасти потому, что точку зрения, которую я инстинктивно положил в основу своих замечаний, я осознал только после напечатания статьи.

Точка зрения эта мною самим еще не разработана, полного ее изложения у других я не встречал, и потому я боюсь говорить о ней, дабы не впасть в ошибку. Летом я рассчитываю заняться этим делом и написать статью, которую, б<ыть> м<ожет>, удастся где-нибудь напечатать»⁶.

Свое намерение Чудовский, судя по всему, исполнил: 15 октября 1911 г. в Обществе ревнителей художественного слова он выступил с докладом о стихосложении «Русалки» А. С. Пушкина⁷. Обсуждение наградило двадцатилетнего докладчика лестной для него параллелью: участники прений «особенно старались установить связь между изысканиями гг. Чудовского и Андрея Белого»⁸. 23 октября Чудовский обращается к редактору «Аполлона» С. К. Маковскому с предложением о публикации доклада в журнале: «Хочу еще сказать два слова о моем докладе («Русалка»). Ввиду Вашего отъезда я не успел предложить его Вам как статью для «Аполлона». Евг<ений> А<лександрови>ч (Зноско-Боровский – К. П.) по этому поводу высказывается так холодно и туманно, что мне и говорить как-то неловко. Между тем я считаю, что этот доклад, как абсолютное и объективное исследование белого стиха и «Русалки» – весьма несовершенен и даже слаб; но как новый опыт в том направлении, которое представляет самое последнее слово науки о стихе – он имеет несомненное значение, но значение временное. Напечатав этот доклад, Аполлон покажет, что он может выступать в стихосложении независимо от Андрея Белого, а это важно. Евг<ений> А<лександрови>ч хочет дать о нем рецензию, как отчет о заседании. Я лично боюсь этого, потому что Андрей Белый и вся его группа, наверное, очень ревниво оберегают свою

монополию; а монополия у них пока есть – и поверхностные указания Евгения Александровича (а в 1 столбце иного не изложишь) могут подать им мысль со своей стороны выступить с опытом о белом стихе и тем обесценить мою работу. Наоборот, напечатав доклад, мы, может быть, подтолкнем группу Андрея Белого на интересную полемику.

Поэтому я вполне определенно просил бы, если Вы вообще согласны напечатать мой доклад – дать его как можно скорее»⁹.

Вероятно, Маковский был напуган непомерной амбициозностью дебютанта, заявлявшего ему в письме от 24 декабря 1910 г.: «Самолюбие – да, вот мой хозяин»¹⁰. Так или иначе, в очередном номере, как и предполагалось, был напечатан лишь отчет о докладе¹¹. До статьи дело дошло лишь через три (!) года; при этом, судя по всему, был опубликован лишь небольшой фрагмент из нее. И вновь полемическое противопоставление себя Белому выходит у Чудовского на первый план: «Андреем Белым сделан великий почин. Я очень уважаю труд Андрея Белого, я люблюсь на него, но должен решительно от него отмежеваться»¹². Тем не менее вчитывание в текст первой по-настоящему стиховедческой статьи Чудовского показывает, что отталкивание от Белого – не проходной эпизод извечного московско-петербургского противостояния, а рассчитанная научная позиция. Изучая метро-ритмическую стихию, Белый в «Символизме» почти не снисходил до анализа воплощения этой стихии в слове¹³. Ритм у Белого обладал вполне самодостаточной имманентностью: ритмические схемы сравнивались между собой, и преимущество получали наиболее причудливые и разнообразные. Чудовский подошел к стиху иначе: расстановкой ударений в стихе руководит не безличная стихия, а властная воля художника («Пушкину оставалось только одно: каждый раз, как он чувствовал, что смысл того, что он говорит, требует замедления сказа, сбивать ямба на спондей; наоборот, когда он знал, что требуется ускорение, он сбивал ямба на пиррихий»¹⁴). Подобный гиперрационализм был немногим продуктивнее, чем иррационализм А. Белого, но от него все же нащупывался путь к словесной структуре стиха. Прежде всего Чудовский попытался исчислить теоретическую ударность стихотворной строки – раз в прозе из каждых 10 ударных слогов ударно 4–5, то в стихе десятисложная строчка пятистопного ямба должна иметь те же четыре с половиной ударения, и, следовательно, один икт будет зачастую безударен; правильная схема строки – не схоластическое $\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup$, а реальное $\cup\cup\cup\text{—}\cup\cup\cup\text{—}\cup\text{—}$ или, например, $\cup\text{—}\cup\cup\cup\text{—}\cup\text{—}\cup$. Таким способом Чудовский «установил» среднюю ритмическую загруженность строки и попытался объяснить отклонения от нее в репликах персонажей «Русалки» свойствами их характеров. Хотя расчеты теоре-

тического ритма пятистопного ямба были произведены более чем произвольным образом, сама идея ритмической дифференциации действующих лиц драмы оказалась плодотворной¹⁵. А. Белый открыл для себя то, что стих в своем разнообразии не подчиняется метрическому канону. В. Чудовский взялся исследовать это многообразие, пытаясь определить семантическую роль каждой ритмической модуляции. Открытие Белого казалось настолько всеполагающим, что нюансировки Чудовского не воспринимались всерьез. Понадобилось немало времени, чтобы его путь в этом направлении был пройден заново и – удачно.

К следующему стиховедческому выступлению В. А. Чудовский готовился еще тщательнее и придавал ему еще более принципиальное значение. В 1915 г. он писал С. К. Маковскому: «Лозинский, м<ожет> б<ыть>, говорил Вам, что я собираюсь представить <...> изумительную статью о стихе. Я и вполне серьезно придаю этой статье довольно большое значение: я стараюсь в ней обосновать общую теорию стихосложения, то именно, без чего попытки всех Андреев Белых кончатся неудачей, несмотря на их таланты.

Сейчас очень благоприятный момент, стихосложением очень занимаются, много молодежи остро относится к теории стиха. Я надеюсь кое-кого вызвать на полемику и обмен мнений.

Статья будет довольно большая, но такого вопроса не изложить коротко; кроме того, я не хочу, чтобы было сухо, а вследствие чрезвычайной «самостоятельности» моих взглядов (я иду вразрез со всем, что пишут), я избегаю лаконизма и догматизма в изложении, чтобы не показаться самоуверенным: утверждения, что Ломоносов – балда, а Андр<ей> Белый – чурбан, приходится обволакивать изящной прозой»¹⁶.

На этот раз саморекомендация возымела действие, и вскоре статья была опубликована в «Аполлоне». В ней, как и следовало ожидать, в адрес Белого был выпущен очередной залп беспощадной критики, но этим содержание статьи не ограничивалось. Чудовский попытался развить рационалистическое толкование стиха, заявленное ранее: «Русское ударение разумно. Оно глубоко психологично и логично. Француз не может приписать иному слову ударения, немец не может освободить его от ударения, хотя бы смысл того и требовал. Наше ударение не порхает, как пташка, и не ползет, как левиафан, – оно ходит, как разумный человек, знающий, что ему нужно <...>. Только на русском языке можно с совершенной точностью провести этот великолепный закон: «сколько понятий – столько ударений»¹⁷.

Оставляя в стороне мотивы национальной гордости, можно заметить, как (пусть и с неизбежными передержками) Чудовский формирует стихологию, в центре которой – не отвлеченный ритм, а

конкретное слово. И Белый, и Чудовский оставляли без внимания проблему взаимной деформации стиха и языка: для первого самодеформирующей оказывалась ритмическая стихия, для второго – словесная ткань: «Все новые народы строят стих как ритмическую последовательность живых разговорных слов, совершенно неприкосновенных, причем ритм определяется естественным ударением и длиной слов»¹⁸. Если стихотворная строка состоит из слов, то деление ее на стопы – бесполезно: «Стопы не существует. Ее *нет* в русском стихосложении <...>. Если бы тот или иной Ломоносов не перенес в русское стихосложение готовой, чуждой и предвзятой теории; если бы русская поэзия развилась силою бессознательного вдохновения русских поэтов; и если бы лишь в дни полной зрелости ее в наши дни – наконец явился ученый, который захотел бы построить учение о стихе без всякого беспристрастного изучения русских образцов, и без заимствований от иных культур; – то этот ученый вообще никогда бы не додумался до понятия стопы. <...>. Русские поэты, когда создают стихи, подбирают не стопы, а слова. Поэтому и побуждение и основания к творчеству нужно искать применительно к словам, а не к произвольно изобретенным частям слова»¹⁹.

Принцип соответствия понятий и ударений в стихе, при всей своей зыбкости, помог Чудовскому вновь нащупать важное направление в изучении стиха, оставленное без внимания Андреем Белым. Чудовский возвращается к дистрибуции ударных и безударных слов, формулируя (более четко, чем в предыдущей статье) правила их функционирования в стихе, исследует внутри одной ритмической формы – все словораздельные вариации, а внутри одной словораздельной вариации – все пунктуационные варианты, показывая сложность и многообразие факторов, создающих ритм.

Отступив от канонов стопной теории Ломоносова, отмежевываясь от ритмических открытий Белого, Чудовский действительно имел основания настаивать на «чрезвычайной самостоятельности» своих взглядов. Не всем такая позиция казалась продуктивной. 6 декабря 1915 г. Н. В. Недоброво писал В. А. Пестовскому (Пясту): «Двенадцатого между прочим предполагается заседание Общества Ревнителей; Чудовский будет читать дополнения к своей статье об «Аполлоне» <...> и затем обо всем этом будут прения. Я не знаю, что о нем думать, статья такова, что поставить ее на обсуждение – безумная дерзость. Прочитав ее и убедившись, что она составлена по принципу «чужие мнения себе, а авторам этих мнений – нарочно придуманные глупости», я решил, что он пожелал воспользоваться войной и прочим для стяжания славы. А теперь, когда он сам хочет вынести это на обсуждение, я только дивлюсь беспределности человеческого самоослепления»²⁰.

При том, что недовольство Недоброво имело несомненный личный подтекст (давнее соперничество с Чудовским в Обществе ревнителей художественного слова), его замечание должно быть принято к сведению: заявив о «несогласии в предпосылках»²¹ с коллегой-теоретиком, Чудовский затем дает определение антиномии метра и ритма, весьма близкое тому, что выдвинул ранее Недоброво: «ритм попросту и есть метр, – отвлеченный, понятый как вещь, а не как закон и смысл вещи»²². Вопрос о приоритете в данном случае не имеет, по-видимому, однозначного решения; существенно то, что и Недоброво, и Чудовский осознавали несовершенство стихологии Белого, не без оснований считая себя ее ниспровергателями.

Последняя опубликованная в «Аполлоне» статья не превзошла предыдущих ни по резонансу, ни по новизне. Лишь в самом конце ее Чудовский, по обыкновению, бросил отрывочное замечание («Между смыслом и метром существует теснейшее взаимодействие: так, для хоря – короткие слова и вещное содержание, для иамба – длинные слова и отвлеченный лиризм»²³), из которого в наши дни выросло целое направление стиховедения²⁴. Современниками статья, однако, замечена не была...

Пореволюционная судьба Чудовского явилась преждевременным, но неотвратимым крушением жизни. Встретив в штыки в 1914 г. еще вполне безобидных футуристов («Нам жутко от чего-то уродливо-нового: колеблется последняя наша твердьня – искусство, отрицание прошлого проникло впервые в последнее святилище»²⁵), Чудовский тремя годами позже был потрясен тем, сколь точными оказались его эсхатологические предчувствия. Найдя последнее литературное прибежище в петроградском Доме Искусств, Чудовский казался окружающим бесполезным осколком прошлого: «Это был самый злобный контрреволюционер, какого только можно себе представить, повсюду громогласно изрыгавший проклятия на всех, кто работает с большевиками и работает в советских учреждениях. Молодежь, посещавшая Дом Искусств, возненавидела его, и дело доходило до того, что Лева Луниц натаскивал под дверь комнаты Чудовского нечистот, чтобы тот ступил и испачкался»²⁶. Окончательно обесславил Чудовского злополучная статья о поэзии А. Радловой²⁷, отвергнутая обожаемой Ахматовой и грубо высмеянная Корнеем Чуковским²⁸.

Помимо литературной студии Дома Искусств, где Чудовский читал лекции по стихосложению и теории прозы (см. ниже), его научная деятельность некоторое время безуспешно продолжалась в Российском институте истории искусств. 28 ноября 1920 г. на годовичном заседании Разряда словесных искусств РИИИ Чудовский выступает с докладом «Об органическом построении метрики»²⁹; в 1921 г. к публикации в сборнике трудов института им подготовлена работа «Слово

как метровой материал»; параллельно с ней осуществляется «Каталогизация форм русского стиха»³⁰. Наконец, в 1922 г., уже будучи действительным членом РИИИ, Чудовский составляет «Систематическое собрание русских стихотворных форм» и читает курс «Русский стих в пушкинскую эпоху»³¹. О результатах этой кипучей работы мы, к сожалению, можем строить лишь догадки – заглавия статей и темы лекций указывают разве что на удивительно постоянное в разработке однажды найденных тем. В последний раз лекции о версификации пушкинской эпохи читались в 1924/25 учебном году³³. 7 апреля 1925 г. Валериан Адольфович Чудовский был арестован³⁴. Публикуемый текст – последняя из дошедших до нас его стиховедческих работ.

* * *

Николай Николаевич Шульговский (1880–1937?) – известный в литературных кругах поэт, музыкант и теоретик художественного творчества. Стихотворные, драматические и публицистические опыты Шульговского не пользовались сколь-нибудь заметным успехом, однако эта малая популярность была с лихвой компенсирована тем вниманием, которое критика уделила основному теоретическому труду Шульговского³⁵. С одной стороны, этот резонанс имел весомые количественные показатели (список из 27 рецензий, приведенный Шульговским в автобиографии 1922 г.³⁶, не отражает, по нашим сведениям, и половины отзывов о книге); с другой стороны, интерес к сочинению Шульговского проявили серьезные исследователи русской поэзии. Наиболее лаконично причины необыкновенного успеха книги изложил В. Я. Брюсов: «Лучшие работы по русской метрике и ритмике были написаны чуть ли не сто лет назад, в до-Пушкинское время. С тех пор, кроме отдельных статей, разрабатывавших частные вопросы, не появилось в этой области ничего, заслуживающего внимания. Поэтому работу г. Шульговского, поставившего себе целью связно изложить законы русского стиха, нельзя не приветствовать»³⁷.

Вместе с тем большинство квалифицированных рецензентов отмечали теоретическую несостоятельность книги Шульговского³⁸. Сам же автор, напротив, считал поставленные в первом томе монографии проблемы вполне разрешенными и сразу же принял за работу над вторым томом, получившим название «Природа творческого акта в искусстве в связи с основными вопросами эстетики». С этой целью Шульговский разослал известным поэтам, прозаикам, критикам напечатанную типографским способом листовку «с просьбой – во-первых, прислать <...> по возможности, все сборники их стихотворений и, во-вторых, оставить описание процесса их поэтического творчества»³⁹. О том, что оценка научных достижений первого тома не претерпевала

изменений со временем, свидетельствует письмо Шульговского к А. Ф. Кони от 5 июня 1919 г., связанное с попытками устройства в Институт живого слова: «Прилагаю при этом письме <...> часть многочисленных вообще отзывов печати о «Теории и практике поэтического творчества». Вам эти отзывы не нужны, потому что Вы взглядом глубокого знатока и ценителя поэзии составите справедливое мнение о моей книге»⁴⁰. Очевидно, в это же время шла подготовка тома ко второму изданию⁴¹. Как и следовало ожидать, она не содержала в себе принципиальных изменений его содержания или структуры: достаточно сказать, что все приводимые в публикуемой нами рецензии цитаты из переработанной версии совпадают с изданием 1914 г. не только текстуально, но и нумерацией страниц (!)

В 1919–1920 гг. В. А. Чудовский и Н. Н. Шульговский вращались в одних и тех же литературных кругах, связанных по преимуществу с литературной студией петроградского Дома Искусств (Шульговский читал в 1920 г. лекционный курс «Вопросы поэтического творчества»⁴², Чудовский – «Основы стихосложения» и «Повествовательную технику в русской литературе»⁴³). Возможно, в это время автор «Теории и практики поэтического творчества» сам обратился к коллеге с просьбой дать отзыв на книгу для какого-либо из издательств⁴⁴. До нас дошел лишь черновой текст рецензии (сдва ли, впрочем, превращенный позднее в беловой) – торопливая скоропись на лисгах, вырванных из библиотечного журнала выдачи книг.

Хотя Чудовский и стремится дать книге Шульговского положительную оценку и даже рекомендует ее к печати, для него очевидна поверхностная компилятивность рецензируемого опуса. Рецензия Чудовского интересна прежде всего его собственными методологическими соображениями, обнаруживающими дальнейшее развитие тезисов «аполлоновского» периода. Что же касается второго издания книги, то оно так и не осуществилось, хотя Шульговский и не терял надежду на переиздание⁴⁵.

Текст рецензии публикуется по автографу, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 1345. Оп. 5. Ед. хр. 27).

Примечания

¹ ОР РГБ. Ф. 645. Карт. 34. Ед. хр. 13. Л. 1.

² См. протоколы заседаний 15 декабря 1916 г. и 13 января 1917 г. (секретарь – Б. М. Эйхенбаум): РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 724. В письмах Б. М. Эйхенбаума к В. М. Жирмунскому от 12 (27) февраля и 5 августа 1918 г. зафиксировано участие В. А. Чудовского в недолговечных стиховедческих начинаниях того времени – специальных заседаниях Неофилологического и Пушкинского обществ (см.: Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского. Публикация Н. А. Жирмунской и О. Б. Эйхенбаум. Вступительная статья

Е. А. Тоддеса. Примечания Н. А. Жирмунской и Е. А. Тоддеса // ТТЧ. С. 300, 306).

³ *Сетницкий Н.* Статистика, литература и поэзия. Одесса, 1922. С. 25.

⁴ Письма Б. В. Томашевского к С. П. Боброву (публикация, вступительная статья и примечания К. Ю. Постоутенко) // ТМ-90. С. 147.

⁵ *Чудовский В.* «Путник» Валерия Брюсова // Аполлон. 1911. № 2. С. 64. Ср. замечание автора статьи в письме к редактору «Аполлона» С. К. Маковскому: «Появление «Аполлона» с заметкой моей о Путнике Брюсова, – каково бы ни было ее достоинство, – есть очень важный момент в моей жизни. Мне кажется, что теперь я действительно начну писать» (ОР и РК РНБ. Ф. 124. № 4766. Л. 7).

⁶ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 107. Ед. хр. 41. Л. 6.

⁷ Возможно, именно этот доклад упоминается в письме Чудовского В. И. Иванову: «Кстати сказать, у меня есть почти готовый, довольно обширный доклад о стихосложении Пушкина, взятом довольно узко, но с некоторыми обобщениями. Может быть, Вы бы допустили его к произнесению в Академии» (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 36. Ед. хр. 42).

⁸ *Зноско-Боровский Евг.* Общество ревнителей художественного слова // Русская художественная летопись. 1911. № 16. С. 255.

⁹ СР ГРМ. Ф. 97. № 295. Лл. 11–12.

¹⁰ ОР и РК РНБ. Ф. 124. № 4766. Л. 4 об.

¹¹ См. примеч. 8.

¹² *Чудовский В.* О ритме пушкинской «Русалки» (отрывок) // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 110.

¹³ См.: *Брюсов В.* Об одном вопросе ритма (по поводу книги А. Белого «Символизм») // Аполлон. 1910. № 11. С. 52–60.

¹⁴ *Чудовский В.* О ритме пушкинской «Русалки» (отрывок). С. 112.

¹⁵ См., в частности: *Тарлинская М.* Ритмическая дифференциация персонажей драм Шекспира // Шекспировские чтения. 1978. М., 1981. С. 286–301.

¹⁶ СР ГРМ. Ф. 97. № 295. Лл. 2–3.

¹⁷ *Чудовский В.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в 1 главе «Евгения Онегина») // Аполлон. 1915. № 8–9. С. 75.

¹⁸ Там же. С. 59.

¹⁹ Там же. При этом, отказываясь от стопы, Чудовский оставался подчеркнуто верен силлабо-тонике, считая, например, стих «Песен западных славян» А. С. Пушкина «ясно выраженным пятистопным хореем, осложненным вполне закономерными и гораздо менее запутанными, чем кажется, переборами и паузами» (см.: *Liotes.* Общество ревнителей художественного слова // Аполлон. 1916. № 2. С. 56). Смелости Чудовского хватало и на то, чтобы заявлять: «Силлабическое стихосложение, по-моему, вообще не существует (нигде, кроме Кантемира)» (Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе... С. 57).

²⁰ ОР и РК РНБ. Ф. 248. № 493. Лл. 8 об. – 10. На заимствование из «Символизма» намекал и С. П. Бобров (*Бобров С.* Записки стихотворца. М., 1916. С. 79).

²¹ *Чудовский В.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе ... С. 57.

²² Там же. С. 63.

²³ Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 69.

²⁴ См.: Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра // ПТЧ.

²⁵ Чудовский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. 1913. № 6. С. 30.

²⁶ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. Ср. зарисовку В. А. Рождественского: «Тут же выхаживал, осторожно и вкрадчиво пошлепывая мягкими туфлями, критик из бывшего «Аполлона» В. Чудовский, заумный теоретик русской просодии. Его мясистое рыжее лицо, когда-то щегольский жилет с тонкой золотой цепочкой, предназначенной для презрительного эстетского лорнета, насмешливая манера повторять и подчеркивать конечные интонации собеседника придавали ему вид важный и несколько комический. Он был высокомерно вспыльчив и пытался уравновесить спокойствие английского сноба со злобной горячностью и запальчивостью неугомонного спорщика. Литературная революция, естественно, казалась ему большим беспорядком» (*Рождественский Вс.* Страницы жизни. М., 1974. С. 267). Столь же ироничен мемуарный портрет «манерного» Чудовского, созданный Б.Н. Лосским (*Лосский Б.Н.* Наша семья в пору лихолетия 1914–1922 // Минувшее. Исторический альманах. 12. Paris, 1991. С. 107).

²⁷ Чудовский В. По поводу одного сборника стихов («Корабли» Анны Радловой) // Начала. <Пг.>. 1921. № 1. С. 209–210.

²⁸ Чуковский К. Дневник / Подг. текста, публикация и комментарий Е. Чуковской. М., 1991. С. 184.

²⁹ РГАЛИ (СПб). Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 64.

³⁰ РГАЛИ (СПб). Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 37.

³¹ Там же. Л. 52 об.

³² РГАЛИ (СПб). Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 47.

³³ Там же. Лл. 77 – 77 об.

³⁴ Установлено Г. А. Моревым. См.: *Радлова Анна.* Из неизданных стихотворений (публикация Г. Морева) // Русская мысль. Париж. № 3895. 13 сентября 1991 г. С. 10.

³⁵ Шульговский Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. Т. 1. Технические начала стихосложения. СПб., 1914.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 191. Л. 7 об.

³⁷ Брюсов В. <Рец.:> Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб., 1914 // Русская мысль. 1914. № 3. С. 97.

³⁸ См. отклики Н. О. Лернера (Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения «Нивы» на 1914 г. Т. II. СПб. 1914. Стлб. 143–145), В. Ф. Ходасевича (София. М. 1914. № 4. С. 173) и мн. др.

³⁹ Цит. по экз. из архива П. В. Быкова (ОРиРК РНБ. Ф. 945. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 1). В автобиографиях 1922–1923 гг. (РГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 191; ОР ИРЛИ. Ф. 273. Оп. 2. Ед. хр. 37) сообщается о готовности второго тома «Теории и практики поэтического творчества» к печати; там же даются сведения о работе над третьим томом («Художественные начала поэзии»).

⁴⁰ ОР ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 1296. Л. 1.

⁴¹ Обоснование этой датировки см. в примечаниях к публикуемому тексту.

⁴² См. афишу: ОР РГБ. Ф. 620. Карт. 41. Ед. хр. 31. Л. 5. Ср.: Дом Искусств. <Пг.>. 1921. № 2. С. 70.

⁴³ См.: ОР РГБ. Ф. 620. Карт. 41. Ед. хр. 22. Л. 3.

⁴⁴ Косвенным подтверждением нашей датировки рецензии (конец 1919 – начало 1920 г.) служит и то обстоятельство, что упоминаемая Чудовским как «недавняя» книга В. Я. Брюсова (см. примеч. 29) вышла в свет в конце августа или начале сентября 1919 г. (см.: Книжная летопись. № 35–38 (16 сентября 1919 г.). С. 2).

⁴⁵ Указания на готовность к печати первого тома «в переработанном и дополненном виде» содержатся в одной из позднейших книг Шульговского (Шульговский Н. Н. Занимательное стихосложение. Л., 1926. С. 136).

Валериана Чудовского

Суждение о книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика сти¹хосложения»

Главное достоинство книги Ш<ульговского> – необыкновенно выгодное положение, занятое ею в спросе и предложении на руководства по стихосложению. Спрос огромный. Формальное направление нового стихотворчества вызвало острую потребность у читателей и начинающих поэтов в книге, коя помогла бы им работать. Предложение ничтожное. Книга Ш<ульговского> – единственная, сколько-нибудь удовлетворяющая указанной потребности в отношении русской поэзии и притом с хорошим соответствием ее содержания к фактической наличности в исследуемой области.

Конечная цель науки – *объяснить*. В этом смысле наука о форме в стихосложении только задумана и не существует. Но пока нельзя объяснить – у науки есть ближайшая цель – *описать*. В науке о стихе, как в зоологии, эта ближайшая задача может надолго занять исследователей. Описание в стиховедении возможно двух существенно различных степеней. На первой степени стихи описываются по тому *минимуму* признаков, кои сознательно и без труда воспринимаются спокон веку теми, для кого пишутся стихи – прямо на слух, – т.е. т<ак> наз<ываемый> «размер» и чередование рифмы. Сюда относятся все существующие западноевропейские трактаты по стихосложению. Признаки, принимаемые во внимание, суть логические видовые признаки стиха. В отличие от иных видов речи, они огромны числом, и классификация по ним остается операцией логической.

На второй ступени стихи рассматриваются как естественная данность, изучаемая во всем своем реальном многообразии, независимо от того, удастся ли свести это многообразие к схемам или нет. Метод

заимствован у естественных наук, в противоположность чистому филологизму предыдущего. Исторически это изучение свелось к рассмотрению уклонений реального стиха от схем, предположенных на первой ступени². Метод сей, еще никем не построенный в целом, намечался в монографиях Зиверса, Саранна³ и др., а у нас – у Корша⁴, затем непоследовательно, но смело и широко задуман Андреем Белым, у коего далеко не хватило научной выдержки, чтобы его осуществить, и частично, в очень узких пределах не без успеха применялся еще 2–3 исследователями.

Далее – большая начитанность Ш<ульговского> в русской поэзии, удачно подобравшего большое число примеров. Перелистывание этих примеров приятно и для искусственного. Ш<ульговском> известны не только большие мастера – В. Иванов, Брюсов, Бальмонт и др., но и опыты Вадима Гарднера⁵, Семенова-Тян-Шанского⁶ и пр. Некоторых он, к сожалению, обходит – например, такого мастера, как Гумилев. Встречаются совершенно неожиданные и для учебника немислимые личные критические проявления, как то восторг перед сравниваемой с Гомером «Поппиадой»⁷. И как можно в пример стихов с одними мужскими окончаниями приводить (стр. 378) восьмистишие Ясинского⁸, когда существует «Мцыри»!

Недостаток книги. Значительный размер книги вызван отнюдь не соответственной содержательностью ее. Изложение Ш<ульговского> очень растянуто, чрезвычайная легкость слога (достоинство для учебника) часто дает ощущение водянистости. Книга могла бы быть с величайшей выгодой весьма сокращена. Размер книги очень увеличен и потому, что Ш<ульговский> совершенно чужд приемов синоптизма, столь удобных для сих задач. Он на 10 страницах излагает то, что можно показать одной таблицей в полстраницы. Соображения, что таблицы неудобны в популярном трактате – неосновательны. Именно для начинающих трудно выслеживать схему на десяти страницах. Далее – невывержанность изложения в смысле дидактического уровня, падающего до тона книжки для детей старшего возраста, возвышаясь иногда до учебника старших классов гимназии (не выше). Особенно в начале постепенная индукция по лестнице элементарных понятий для взрослого может быть только утомительна. Утверждения Ш<ульговского>го в предисловии, что трудность изложения увеличивается планомерно от начала к концу – неосновательны.

Главный недостаток книги – отсутствие у Ш<ульговского> общей системы научных и философских предпосылок и недостаток метода. Книга его не научна, вопреки тому, что он полагает в предисловии.

Он не придерживается никакой эстетической системы и не является даже эклектиком, насколько и эклектизм должен быть системой. Книга начинается с пространного анализа одной строфы Майкова по

«теории творчества», причем представляется, что для Ш<ульговского> такое начало просто оказалось эф<ф>ективным, но он не подумал, что оно связывает его с определенными эстетическими воззрениями и *обязывает* его в дальнейшем изложении. Между тем в дальнейшем Ш<ульговский> высказывает взгляды, абсолютно несовместимые с этим вступлением. Ш<ульговский> хотя сам и не «модернист», но приемлет формальную эстетику «модернизма», составляющую, естественно, весьма важную часть всякого учения о форме в стихосложении. Между тем сия формальная эстетика совершенно несовместима с теми романтически-«прекраснодушными» воззрениями первой половины XIX в., под влиянием коих написал помянутую строфу Майков⁹.

В элементарном учебнике можно не излагать трудных философских вопросов, но по хорошему учебнику человек знающий всегда определит, каких основных воззрений придерживается автор. Между тем по книге Ш<ульговского> ни в какой степени не видно, как мыслит он в основоположном вопросе всякой теории словесного творчества: являются ли *материалом* в поэзии слова (побеждающий вновь взгляд в новейшей филологии)¹⁰ или *представления* (Финнер¹¹, ф. Гартман¹²). Собственно, Ш<ульговский> бессознательно колеблется между этими двумя полюсами.

Странно сказать, но в этой объемистой книге нет удовлетворительного определения *ритма* (стр. 25–26, особенно неудачно внизу «на» стр. 26)¹³ и не изложено никакой теории ритма. И опять нельзя определить, имел ли Ш<ульговский> в виду какую бы то ни было из больших теорий ритма – Шлегеля¹⁴, Гербарта¹⁵, Вундта¹⁶, Меймана¹⁷, или филологов-эксперименталистов, Болтона, Руссело¹⁸ Майлера, или музыкантов Вестфала¹⁹, Лобэ, Римана. Более того, местами он в одном контексте пользуется терминами «ритм», «размер», «метр», «стопа», так что нельзя определить логического взаимоотношения понятий (стр. 25: «ритмической единицею будет данный размер» или стр. 27: «каждый размер, взятый отдельно, составляет стопу»; стр. 28: «... многие размеры... при соединении в стопы переищетаются ...»; стр. 41: «за единицу размера берется какой-либо определенный метр...» и т.д.).

На стр. 292 Ш<ульговский> дает совершенно неверное определение *просодии*, более подходящее к понятию *фонетики*²⁰.

На стр. 407 «стиль» определен так неверно, что по этому определению почти можно утверждать, что «сонет есть *стиль* Петрарки» и т.д.²¹.

Недостаточен и лингвистический аппарат Ш<ульговского>: напр., в учении о стечении согласных (стр. 306 и след.) он различает согласные ровно в той степени, в какой они различены в общепринятом алфавите, совершенно не обращая внимания на малое соответствие

алфавита действительно произносимым звукам, и, опять-таки, как бы совершенно не зная всей современной фонетики.

То же и в учении о рифме и опорной согласной.

Местами можно усомниться в достаточном знакомстве Ш<ульговско>го с западными системами стихосложения. Напр., он неосновательно различает аллитерацию и ассонанс по тому признаку, что первое касается согласных, второе гласных. Между тем в германском *Stabreim'e*²² аллитерировали и гласные. Далее Ш<ульговский> не упоминает совершенно о тесной связи *Stabreim'a* с ударением. Таким образом, общее представление об аллитерации и *Stabreim'e* получается неполно и даже неверно (стр. 330 и след.).

Перевод на стр. 465 – 466 выдержки из Буало заставляет подозревать, что Ш<ульговский> не знает терминологического значения во французской метрике слов *pomme* и *cadance*²³.

Резко высказываясь по вопросу о «рифме для глаз», Ш<ульговский> не упоминает о столь важной французской точке зрения на этот вопрос. В истории рифмы и учении об опорной гласной не выяснено значение парнасцев в этом вопросе. И т.д.

Некоторые исторические обзоры, особенно история сонета (стр. 460 и след.) производят впечатление небрежной и очень неполной выписки из энциклопедического словаря. Почему для Германии упоминаются сонетисты XIX в., а для Франции перечень оканчивается XVI веком? Три строчки об Англии так неясны, что можно *Wordsworth'a* отнести к XVII веку²⁴ (стр. 462). Недостаточность критического чувства у Ш<ульговского> сказывается и в том, что он при описании и анализе везде принимает ту чисто *типографскую* форму расположения стихов, какую поэту угодно было принять при печатании. Нельзя, напр., говорить о *внутренних* рифмах в стихах Брюсова:

Близ мечтательного Нила, там, где озеро Мериды, в царстве пламенного Ра
Ты давно меня любила, как Озириса Изиды, друг, царица и сестра²⁵

(стр. 347), ибо здесь не две, а *шесть* строк, произвольно расположенных Брюсовым, с обычными концевыми рифмами.

То же и о «Будрысе» Пушкина²⁶, стр. 382.

То же и о «Эльфе» Брюсова²⁷, стр. 186 и т.д.

Утверждая на стр. 117–118, что «У фьорда» Бальмонта написано 4-стопным хореем с рифмами в одних четных строках, Шульговский должен был бы привести доказательство того, что это стихотворение не написано 8-сложным хореем с цезурой после 4-й стопы и парными рифмами (доказательства возможны, но Шульговский того не знает!).

Очень бедно учение о цезуре. Некоторые утверждения о наличии цезуры в отдельных стихах остаются вполне голословными, ибо никаких общих законов цезуры не приведено.

Менее всего должно бы упрекать Ш<ульговско>го в ошибках общих у него с большинством исследователей. И все же нельзя не изумляться вновь, как можно (по примеру Белого) вдаваться в детальное исследование расположения ударений в стихах, абсолютно не опираясь ни на какие законы ударения и не будучи в состоянии доказать каждого отдельного утверждения о наличии или отсутствии ударения. Произвол, в этом отношении, у Ш<ульговского> не меньший, чем у Белого. Учение об ударении для целей теории стихосложения должно построить и разработать. Но хорошо было бы, если бы авторы книг о стихосложении знали хотя бы скудную наличность науки, хотя бы в пределах монографии Брандта.

Чтобы доказать существование в русской поэзии *пеонных* размеров, – чем Ш<ульговский> лично очень дорожит, – он, сам того не замечая, в главе о пеоне применяет (в отношении ударения) совсем другие принципы, чем в остальных размерах превращая свое доказательство в бессознательную передержку. Критика указывала Ш<ульговско>му на неубедительность его утверждений о пеоне²⁸. Но для 2-го издания он оставил эту главу неприкосновенной, ограничившись в предисловии голословным утверждением, что пеонные размеры все-таки существуют. Ш<ульговский> не обладает умением классифицировать. Его попытки классификации (наир., рифм) представляют перечни со смешением классификационных степеней и т.п.

К вопросу, правда, чрезвычайно трудному, о классификации строф Ш<ульговский> даже не пытается дать хоть что-нибудь приближающееся к классификации, а ограничивается случайными примерами, далеко не достаточными. Притом он советует читателю основательно поработать над «соответствием строения строфы с содержанием», не замечая, что он предлагает начинающему поэту сделать то, на что он сам, Ш<ульговский>, явно не способен (стр. 247 – 250).

Приводя из Державина пример 10-строчной строфы, Ш<ульговский> не упоминает о первенствующем значении этой строфы в поэзии XVIII века, равно не отмечает значения в творчестве Лермонтова гениальной 11-строчной строфы.

Вообще Ш<ульговский> везде следует «линии наименьшего сопротивления», уклоняется от трудных задач. Приведя на стр.23 лермонтовское «Слышу ли голос твой», он на стр. 24 ограничивается указанием, что здесь «размер меняется и разбирать его не следует по словесным ударениям». Далее на всем протяжении книги он не возвращается ни к этому стихотворению, создавшему для русской поэзии целый новый мир ритмовых возможностей, ни вообще к «вольным» размерам, т.е. оставляет без рассмотрения огромную область.

Книга Ш<ульговского> в существенной своей части являет именно описание первой степени. Если бы Ш<ульговский> сумел строго

ограничить себя именно этой задачей и исполнил ее с достаточной выдержкой, книга его была бы очень ценной: она ничего бы не прибавила по существу к своим западным источникам, но применила бы их к наличному русскому творчеству, кое Ш<ульговский> весьма основательно изучил в пределах именно этой задачи.

К сожалению, Ш<ульговский> не сумел ограничить себя. Захваченный всеобщим ныне порывом в том изучении, кое я означаю как описание 2 степени, Ш<ульговский> заимствовал у Андрея Белого часть его аппарата по уклонениям ритма от схем, именно самую слабую часть работ А. Белого, причем сие отраженное применение не достигает и того малого, чего достиг Белый.

Затем Ш<ульговский> осложнил свое изложение рядом небольших экскурсов по психологии творчества, теоретической и критической эстетике и т.п., – экскурсов не всегда убедительных и часто случайных.

Все это понизило ценность книги – вместо возможного безупречного трактата получилась очень спорная во многих частностях, невыдержанная в общем плане книга. Но все же книга Ш<ульговского>, особенно в описательной части, остается единственной для русской поэзии. Очень настаиваю на том, что недавняя книга Брюсова²⁹ отнюдь не устранила Ш<ульговского>, ввиду необыкновенной произвольности всей системы Брюсова – тогда как Ш<ульговский> в общем совершенно ортодоксален в смысле «школьных» воззрений.

Нельзя винить Ш<ульговского> в том, что он не создал той органической или хотя бы описательной науки о стихе, о которой только мечтают другие. Создание такой науки, как кажется, – будет делом целой эпохи.

Поэтому нельзя и ждать нового трактата, который заменил бы Ш<ульговского>. Надежды на такой трактат сейчас никакой, а книга Ш<ульговского> готова. Но нельзя и не сказать, что всякий маломальски углубившийся в изучение стиха легко представляет себе такой трактат, при появлении которого книга Ш<ульговского> делается в один день ненужной и устаревшей.

Достоинства книги: описательная часть – или догматическая, насколько в этом роде эстетики описание шедевра выливается само собою в догмат, – *правильна*. Ошибочных норм не наблюдается. Все формы описаны удовлетворительно. (Гораздо слабее нормативная часть, основанная не на описании шедевров, а на выводах самого автора из многих частных, наир., учение об евфонии. В таких частях многое недоказательно.)

Совершенно вообще игнорируя существующие в печати общие учения, Ш<ульговский> в некоторых специальных вопросах вынужден ссылаться. Напр., в вопросе об античных размерах русского стихос-

ложения – на Зелинского и Семенова-Тян-Шанского³⁰. Но он приводит их в подлинных цитатах, без всякого критического отношения.

Собственно критические выпады Шульговского остаются до странности бездоказательными: напр., экскурс о неологизмах, сводящий огромный вопрос к резким нападкам на пользование двумя словами: «улыбчивый» и «напевный», в остальном же ограничивающийся голословным огульным осуждением.

Итак, в конечном выводе, научный аппарат Шульговского совершенно недостаточен для каких бы то ни было высших целей, несмотря на притязания, выставляемые им в (довольно неприятном) предисловии ко 2-му изданию.

Но книга его остается *единственным справочником* и потому в случае переиздания успех в смысле спроса ему обеспечен.

Примечания

¹ На этом запись заглавия обрывается.

² Намек на стиховедческую концепцию А. Белого, изложенную им в стиховедческих статьях «Символизма».

³ Речь идет о двух виднейших представителях «слуховой филологии» – Э. Сиверсе и Ф. Саране. Заслуга введения их достижений в научный арсенал русского стиховедения принадлежит петроградским формалистам (см.: *Шкловский Влад. Б. О ритмико-мелодических приемах проф. Сиверса* // Сб. по теории поэтического языка. II Пг., 1917. С. 87 – 94; *Эйхенбаум Б. М. Приложение. (Библиография)* // Поэтика. Сб. по теории поэтического языка. III. Пг., 1919. С. 167 – 168). Не исключено, что их же сведениями пользовался и В. А. Чудовский.

⁴ Корш Ф. Е. (1843 – 1915) – выдающийся филолог, автор фундаментальных исследований в различных областях языкознания и литературоведения. Ему, в частности, принадлежат многочисленные работы о славянском, латинском, греческом, арабском и турецком стихосложении.

⁵ Гарднер В. Д. (1880 – 1956) – русский поэт. На выход в свет его второго поэтического сборника «От жизни к жизни» (М., 1912) Шульговский откликнулся восторженной рецензией (см.: *Магомедова Д.М. Гарднер Вадим Данилович* // Русские писатели. 1880 – 1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1989. С. 523).

⁶ Семенов (Семенов-Тян-Шанский) Л. Д. (1880 – 1917) – поэт, прозаик, публицист.

⁷ По-видимому, речь идет о поэме П. Радимова.

⁸ Имеется в виду стихотворение И. И. Ясинского «Звезда».

⁹ Шульговский разбирает стихотворение А. Н. Майкова «Октава» (1841), в котором утверждается невозможность научного исследования поэзии («Гармонии стиха божественные тайны / Не думай разгадать по книгам мудрецов...»).

¹⁰ Один из наиболее универсальных постулатов русского формализма. Наиболее последовательным апологетом данного утверждения был (начиная с брошюры 1914 г. «Воскрешение слова») В. Б. Шкловский.

¹¹ Фишер Ф. Т. (1807 – 1887) – немецкий эстетик гегельянского направления.

¹² Гартман Э. фон (1842 – 1906) – немецкий философ, создатель «философии бессознательного».

¹³ «<...> Ритмом стиха можно назвать характерную для данного размера совокупность тех звуковых особенностей, которые претерпевает этот размер в своем последовательном течении». Здесь и далее поясняющие цитаты приводятся по изд. 1914 г., с оговорками разночтений в пагинации.

¹⁴ Шлегель Ф. (1772 – 1829) – немецкий критик, философ, эстетик, один из виднейших теоретиков немецкого романтизма. Настаивал на необходимости разработки самостоятельной концепции немецкого стихосложения, не ориентирующейся на античный канон.

¹⁵ Гербарт И.-Ф. (1776 – 1841) – немецкий философ и эстетик.

¹⁶ Вундт В. (1832 – 1920) – философ, физиолог. Придерживался мнения о миметической природе языкового ритма.

¹⁷ Мейман Э. (1862 – 1915) – эстетик, психолог, педагог. Проводил экспериментальные исследования восприятия стихотворного ритма.

¹⁸ Руссло П.-Ж. (1846 – 1924) – автор фундаментального исследования по экспериментальной фонетике, содержащего в себе разделы, посвященные поэтической речи (*Rousselot P. -J. Principes de phonétique expérimentale*. Т. I–II. Paris – Leipzig, 1901 – 1908).

¹⁹ Вестфаль Р. – немецкий музыковед и ритмолог, применявший античную терминологию к анализу русской метрики.

²⁰ «Учение об ударениях слов и о характере чередования гласных, вообще о звуковой гармонии языка, представляет собою науку о просодии» (С. 291).

²¹ «Стиль есть понятие более широкое, чем форма, это – внутренняя сущность, проявляющаяся характерными внешними признаками» (С. 408).

²² Stabreim (нем.) – аллитерационная рифма (у Шульговского – «рифма основы»).

²³ Речь идет о строках из «L'art Poétique»: "Lui meme en mesure / Le nombre et la cadence". У Шульговского: «Означив сам число слогов и *остановки*» (курсив наш – К. П.). См. более точный перевод Э. Л. Линецкой: «Он указал размер и сосчитал все слоги».

²⁴ Ворсворт У. (1770 – 1850) – английский поэт.

²⁵ Неточно цитируемый Чудовским отрывок из стихотворения В. Я. Брюсова «Близ медлительного Нила...» (1907).

²⁶ Речь идет о стихотворении А. С. Пушкина «Будрыс и его сыновья» (1833).

²⁷ Точное название стихотворения – «Осеннее прощание эльфа» (1907).

²⁸ См. упомянутые в примечаниях 37 и 38 к предисловию рецензии В. Я. Брюсова и В. Ф. Ходасевича.

²⁹ Вероятнее всего, Чудовский имеет в виду издание: *Брюсов В. Я.* Наука о стихе. Метрика и ритмика. Ч. I. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.

³⁰ В изд. 1914 г. указанные ссылки отсутствуют.

М. Л. Гаспаров

Г. А. ШЕНГЕЛИ: ОТ ИСКУССТВА К НАУКЕ

Г. А. Шенгели был поэтом по самоощущению, переводчиком – по житейским обстоятельствам, а ученым – по призванию, потому что славу стиховедение давало ему лишь узкую и спорную, а денег – никаких, пачки ненапечатанных его стиховедческих работ в РГАЛИ такие же, если не более толстые, чем пачки ненапечатанных его стихов*. Стиховедение в 1930–1940-х гг. было наукой как бы не существующей, работал он в одиночку и переключек с другими основоположниками современного стиховедения не поддерживал.

Всякая наука была когда-то искусством: у одного химика опыт получался, а у другого вроде бы такой же опыт не получался. Физика стала наукой, когда в нее ввел подсчеты Галилей, а химия стала наукой, когда в нее ввели подсчеты Бойль и Лавуазье. Стиховедение же стало наукой, когда поэты стали задумываться о собственной работе, о том, почему такие-то строки им нравятся, а такие-то нет, стали искать в тексте объективные признаки, вызывающие эти ощущения, подсчитывать их и экспериментировать с ними. (Наивные читатели полагали, что, задумываясь над этим, поэты изменяют своему делу.) Первым русским поэтом, который сдвинул таким образом стиховедение с мертвой точки, был А. Белый, за ним пошли другие, тоже поэты: Брюсов, Бобров, Шенгели. Пяст, Квятковский, Шервинский. Как много подсчетов в «Трактате о русском стихе» 1923 г., знает каждый, кто раскрывал эту книгу. В «Технике стиха» 1960 г. их меньше, но только потому, что они остались в ее фундаменте – в неопубликованных стиховедческих рукописях Шенгели. Сам Шенгели писал в начале своей неизданной статьи о поэтическом образе (РГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Ед. 68. Л. 27; в дальнейших ссылках

* Одна из этих работ была опубликована К.Ю. Постоуенко в ТМ-92 (с. 269–300). – *Ред.*

указываются только единицы хранения этого фонда): «Я верую, что искусство, являясь одной из форм человеческой деятельности и, следовательно, представляя собой естественно-исторический процесс или, вернее, звено единого естественно-исторического процесса, – как и все в мире, – абсолютно закономерно. Я верую, что его «нормы» могут быть сведены к математически-точным формулам – не потому что «так надо», а потому что «так есть». Это – заявление программное: буквальное «кредо».

Что привлекало в стихе научный интерес Шенгели? Биографически – он сам об этом рассказывает (71, л. 4 об.): гимназистом он начал писать ямбы по правилам учебника, они получались барабанные, он заинтересовался, почему этого не получалось у Пушкина, так самостоятельно открыл искусство пропусков ударения – и так далее. Но если смотреть шире, – то причиной было то же, что и для всех других: появление в начале XX в. у модернистов множества стихов неклассической, нетрадиционной формы: «Вхожу я в темные храмы...» и т.п. Силлаботонических размеров в них не было, а все-таки они ощущались стихами: почему? Задумавшись об этом, поэтам пришлось оглянуться и на старую силлаботонику и увидеть ее по-новому.

Чем выделялся Шенгели в этом ряду молодых стихотворцев, ставших стиховедами по совместительству? Тем, что в нем сильнее всего оказалась силлаботоническая закваска, привычка представлять всякий стих по образцу пушкинского, силлаботонического. Например, он отрицал силлабическое стихосложение – хотя вырос на французской силлабике и полжизни переводил тюркскую силлабику. Он отрицал чисто-тоническое стихосложение – хотя оно половодьем лилось в стихах его современников. Для его слуха недостаточно было только счета слогов или слов, чтобы ощутить стих стихом: нужно было присутствие какого-то дополнительного организующего признака. Если система стихосложения не силлаботонична, то она должна быть силлабо-какой-нибудь-другой. И он искал этот «какой-нибудь другой» признак.

Каковы элементы звука, кроме силовой ударности? Высота, тембр, долгота. Высота – не годится, она величина переменная, зависит от интонации фразы. Тембр – может быть, и годится, но он очень сложен для анализа, приходится аппаратом измерять частоту основного звука и обертонов в ударном слоге, в предударном, предпредударном и т.д.; Шенгели занимался этим много лет, тратил сотни метров пленки, и все-таки смерть оборвала эти опыты раньше, чем на полдороге. Наконец, долгота – она годится в определяющие признаки лучше всего, устойчивые соотношения долгот, например, предударных и последударных слогов давно были замечены русскими фонетистами. Шенгели старался продолжить их работу, сотнями кропотливых опытов вычислял долготу каждого типа слога до тысячных долей секунды (а

заодно и долготу словоразделов, долготу цезур, долготу стихоразделов, ритмических и внеритмических пауз и т.д.). И он говорил: русский стих – не только ударный, он еще и долготный, он стремится к изохронности, равнодлительности, как античный квантитативный стих. Это положение он объявил в самой первой своей статье по стиху, писанной в 1915 г. в бытность харьковским студентом (ед. 65), – и остался в нем тверд до конца жизни.

Это значит: если по сравнению с силлаботоническим размером в стихе недостает слогов, то это восполняется или растяжением какого-нибудь слога («Вхожу-у я в темные храмы»), или паузой длиной в слог («Вхожу я – в темные храмы»); а если в стихе есть лишние слоги, то они произносятся скороговоркой («Под кры/шей мед/ленно-за-жи-га/лось окно»); а если в одном месте слогов слишком мало, а в другом слишком много, то это синкопа, сдвиг ударения («Стран-ные / сказанья / услышишь» – первый амфибрахий заменен дактилем). Разумеется – и Шенгели это отлично понимает, – пользуясь такими четырьмя приемами, можно любую прозу умять в любой ритм. Но это не будут стихи, потому что расположение в таком тексте пауз, скороговорок и прочего будет случайно, не мотивировано, а в стихе – по крайней мере, в хорошем стихе – всегда мотивировано смыслом.

Как выглядит такая мотивировка? В той самой первой своей статье 1915 г. Шенгели приводит пример из собственных тогдашних стихов. «Улицы лязгну бряцали. / Я шел и смотрел (на кого?) на Вас»: пауза отбивает сюжетно важное слово. «И Вы мне приветно мерцали / Шоколадным (чем?) золотом глаз»: пауза отбивает неожиданный образ. «Мне вспоминался (-?) Рембрандт, / Его золотые тона»: можно было бы «золотые его (–) тона», но это было бы хуже, слово «тона» не стоило такого подчеркивания. «Ваш голос (–) флейтного тембра / Чарующ (–) был, как луна...» и т.д. А почему паузы, а не растяжения? Можно и растяжения: «Мне вспоминая-лся Рембрандт» – хорошо, передана нежная задумчивость; а вот «Шокола-адным золотом глаз» – плохо, потому что компенсируемая пауза (будто бы) слишком далека от растяжения. Это писалось в 1915 г., но почти то же самое можно прочесть и в «Технике стиха» 1960 г. под заглавием «Динамизирующее значение лейм».

Точно так же разбирается и стих Маяковского (ему посвящена большая рукопись – ед. 67, резюме ее вставлено в «Технику стиха») – тут возможностей разного прочтения одного и того же стиха еще больше, и субъективных оценок «так лучше, так хуже» или ссылок «так, хорошо помню, читал сам Маяковский» тоже еще больше. Но принцип остается тот же: ценой любых усилий тонический стих Блока, Багрицкого, Суркова или Маяковского растягивается на каргасе (термин Шенгели) силлаботонического стиха, а если при этом его

ткань где-нибудь разрывается паузой или морщинит лишними слогами, то это намеренное, мотивированное содержанием выразительное средство. Мы теперь этого уже не ощущаем, потому что привыкли, и воспринимаем стих Блока и Маяковского без особых мотивировок для каждого ритмического поворота, – а для Шенгели, рыцаря силлаботоники, эти мотивировки были необходимы, иначе (писал он) свободный стих получится не свободный, а расхлябанный (65, л. 7).

Мы видим, как сквозь анализ у Шенгели прорывается оценочность: «так лучше, так хуже». Это сквозь Шенгели-стиховеда просвечивает Шенгели-стихотворец: это наука еще не окончательно отпочковалась от искусства. Для ученого все стихи равны: они таковы «не потому, что так надо, а потому, что так есть», говоря словами шенгелиевского же кредо. Для поэта же отнюдь не все стихи равны. И Шенгели спешит оговориться (69, л. 14): «Теория, если бы даже она была правильна, очевидно дает лишь минимум конструктивных требований, говоря о том, как надо подбирать слова, чтоб вышел стих. Но есть стих хороший и плохой. <...> Несомненно, есть конструктивные нормы высшего порядка, и строго говоря, именно они имеют интерес и практическую ценность. Слагать стишки нетрудно; писать стихи, чей ритм был бы не помехой смыслу, а мощным орудием смысловой и эмоциональной выразительности (иначе незачем стихи и писать), очень трудно. И научная теория должна выяснить по крайней мере основначала этих высших норм. До такой теории вообще еще очень далеко...»

Кто помнит хотя бы обложку «Трактата о русском стихе» Шенгели 1923 г., тот помнит на ней подзаголовок: «Часть I: органическая метрика». За этим должна была последовать часть II: «логоритмика». Органическая метрика – это метрика, вырастающая из языка как явления чисто-звукового: слова таких-то длин с такими-то позициями ударений сочетаются так-то. Логоритмика – это ритмика, вырастающая из языка как явления смыслового: слова с таким-то собственным весом и с таким-то положением во фразе тяготеют в стихе к таким-то позициям. Собственный смысловой вес (лексика) определяет силу звука, положение во фразе (синтаксис) определяет высоту, положение в стихе (метрика) определяет долготу: мы узнаем шенгелиевский культ изохронности. Сочетание этих трех аспектов в сменяющихся словах есть не что иное, как *интонация* стиха: она и должна была стать предметом второй части «Трактата». Шенгели пишет (78, л. 48): «Эта сторона стихотворного звучания, до сих пор крайне мало изученная, имеет существенное значение, ибо лишь надлежаще организованная интонация превращает *правильный* стих в *хороший* стих, т.е. такой, какой своим движением, своей «игрой» содействует смысловой и эмоциональной выразительности». Если органическая метрика долж-

на была поставить на научную основу *технику* стиха, то логоритмика должна была поставить на научную основу *искусство* стиха. Это было гораздо труднее, и потому логоритмики, науки о стиховой интонации, Шенгели так и не написал. В метрике материал для статистических подсчетов и выводов из них был готов: ударения, слоги, словоразделы. В интонации эти подсчитываемые атомы стиха нужно было еще выделить и расклассифицировать – и работа Шенгели над интонацией, над тем, что делает стих из правильного хороним, рассыпается на конкретные анализы конкретных строк.

Таких анализов много в рукописях, а еще больше было, конечно, в разговорах и лекциях: я помню, с каким восхищенном вспоминал об импровизированных разборках Шенгели покойный М. П. Штокмар. Вот строка Пастернака «И каменщиков гнал за флигеля» (76, л. 300) – Шенгели комментирует: <... в ней – ниспадающее первое слово, «и каменщиков»; в резком противоречии с ним стоит односложное слово «гнал», тем выделяемое; и дальше, опять противоречием, <...> восходящее четвертое слово, «за флигеля». Вся строка энергична, что соответствует содержанию. Но возьмем схожую ритмически строку «Неструганные стены блиндажа»; она отличается лишь тем, что среднее слово не односложно, а двухсложно, – «однако она звучит менее энергично, так как второе слово дает тоже нисхождение (меньше контраст с первым); кроме того, это слово, *метрически* выделяясь на фоне длинного первого, по *смысловой* весомости не требует такого выделения – и вся строка звучит вяло, невыразительно. Но сделаем такую ее копию: «И каменные стены сокрушил». Строка заиграла – так как слово «стень» в этом контексте приобрело смысловую нагрузку: стены сокрушить нелегко, и если это произошло, то, естественно, слово подчеркивается: «*стены* сокрушил».

Обратим внимание на характерное для Шенгели слово «копия»: он не раз вот так сочинял стихи, точно копирующие расположение ударений и словоразделов в таких-то стихах классиков, но с другими словами и синтаксисом, сравнивал, и не только констатировал, что копия хуже подлинника, но и в подробностях доискивался, почему. Это и был материал его работы над интонацией. Один такой пример (копия с «Горит восток зарею новой...» и т.д.) вошел даже в «Технику стиха» 1940 г. (в издании 1960 г. это место сокращено); там же – попытка донести до читателя хотя бы первые достижения интонационного анализа – показать, как в стихах Пушкина «Тебе – но голос музы темной / Коснется ль уха твоего...» и т.д. налагаются друг на друга сетка смысловых повышений – понижений и стиховых усиленных – ослабленных голоса, образуя узор, для изображения которого потребовались все типографские ухищрения (в издании 1960 г. это

тоже пропущено). Для говорящих о связи формы и содержания это очень ценный и хорошо забытый материал.

Здесь, работая над логоритмикой, над интонацией, Шенгели выходит на тему «ритм и синтаксис», по которой сейчас проходит передний край современного стиховедения. Точно так же, делая следующий шаг уже не от «просто стиха» к «хорошему стиху», а от «хорошего стиха» к «хорошей поэзии», Шенгели начинает писать в 1944 г. в туркменской эвакуации очерк «Поэтический образ: теория и практика». В нем понятие демонстрируется как атомное ядро слова, представления и эмоциональные оценки – как протоны и нейтроны, входящие в его состав, возможность организовать ряды слов не только по основному понятийному признаку, но и по дополнительным представлениям (которых при каждом слове несколько), и по эмоциональным окраскам и т.д., классификация стихов на предметные (с чувственными образами) и рассудочные (с отвлеченными понятиями), подчеркивание нужных аспектов эпитетами, виды их, – на этом рукопись обрывается. Здесь Шенгели – вряд ли даже обдуманно – совпадает с Ю. Н. Тыняновым, который в книге о стихотворном языке говорил о «колеблющихся семантических признаках слова», но ни разу внятно не объяснил, что это такое. Краткий пересказ статьи Шенгели мы помещаем ниже, в приложении.

Шенгели не был первопроходцем по природе. В изучении ритмики стиха он продолжал Белого, интонации – Эйхенбаума, образа – Тынянова. Но распылчатые, неопределяемые выражения, которыми пользовались Эйхенбаум или Тынянов, он превращал в точные термины, подкреплял подсчетами и проверял экспериментами. Кто следит, тот знает, как современных стиховедов бранят за то, что они разывают музыку, как труп, тогда как в стихе все едино и нераздельно в понятии интонации: слово «интонация» (никак не раскрываемое) кажется таким критикам панацеей поэтического подхода к поэзии. Шенгели напоминает нам, что «интонация» – это не готовая отмычка ко всем дверям эстетического наслаждения, а научная проблема, над которой еще долго предстоит ломать голову. Он умер 35 лет назад, но в современные научные споры включается как своевременный и умный собеседник. Сам поэт, он знает, что наука вырастает из искусства, сам положил немало трудов на такое выращивание, и немало не хочет, чтобы сухую стройность выросшей науки вновь превращали в красивый хаос поэтической критики.

Приложение*

Г. А. Шенгели

Поэтический образ: теория и практика

<...> Предметом моего исследования является *образ в поэтическом произведении*, а задачей исследования – установление хотя бы некоторых закономерностей в способах *конструирования* образа, в способах построения *системы* образов и попытка эти законы осмыслить.

[Нужно было бы сначала определить понятия «образ» и «поэтическое произведение». Но такие определения никому не удавались. «Искусство есть подражание изящной природе» – но чему подражает мечеть в Аль-гамбре или соната Бетховена? «Русская литература всегда была кафедрой учительного слова» – но чему учит «Руслан и Людмила»? «Отражение определенных (кем и чем?) жизненных явлений ... Содержанием литературы является сама действительность, отражаемая писателем в созданных им идеях, обобщениях – применительно к деятельности человека. Формой литературы является образность ... как синтетическое изображение жизни путем индивидуализированного показа типичных характеров во всей сложности их жизненной обстановки, в типичных обстоятельствах и деталях, созданных при помощи вымысла», – но «действительность» ли боги и бесы в «Илиаде», Данте и «1001 ночи»? «деятельность человека» в «Белом Клыке»? «типичны» ли Эдип, Петр I у А. Н. Толстого или Григорий Мелехов? («казак-середняк в обстановке гражданской войны»? Его брат Петр такой же казак-середняк, но они абсолютно не похожи; «человек, не нашедший пути»? Тогда почему нам интересно, как он удит рыбу и любит Аксинью? Не вернее ли просто: человек с богатой внутренней жизнью – этим и интересен: все равно, как Казанова?) Где «вся сложность обстановки» у Чехова или О'Генри? «вымысел» – в «Шопот, робкое дыханье...» или «Деле корнета Елагина» по делу Бартенева с речью Плевако?]

Поэтому я предпочитаю отказаться от общих определений. <...> Я располагаю, мне кажется, определением понятия «образ», но это определение довольно сложно, вполне необычно, и вдобавок, диалектично: в нем есть некоторая переменная величина, историко-литературный коэффициент, подлежащий в каждом конкретном случае особому, говоря метафизически, «исчислению». Поэтому я пока воздержусь от формулировки и приглашу читателя следовать за мной «по долинам и по взгорьям» дальнейших соображений, и мы незаметно придем к цели. <...>

*За недостатком места это извлечение из незаконченной статьи Г. Шенгели печатается очень сокращенно. Пропуски отмечены знаком <...>, сокращенные пересказы отдельных пассажей взяты в квадратные скобки.

Поэтическое произведение, чем бы оно ни было, есть словесная конструкция. <...> Слово – есть *знак понятия*, слово есть *термин* <...> и может быть уподоблено атомному ядру мысли. <...> Коммуникативная функция слова в основном осуществляется его терминологической сутью. [... Но при этом] понятия обретают конкретное значение лишь в связи с другими понятиями, в рамках суждения («яблоки – подешевели») <...>; и понятия выявляют настоящий и полный смысл лишь в *контексте*, причем этот контекст частично может и подразумеваться (вы *вспомнили*, что мечтали о яблоках). Оба эти момента, особенно последний, очень важны для дальнейших соображений. <...>

Многие слова соответствуют весьма близким понятиям <...> (*синонимы*). <...> «Он выполз из комнаты... он вышел... он выбежал... он выскочил... он вымчался... он вылетел...» <...> Что мы видим в этом ряду? Разные, но сходные понятия, общий признак которых тот, что некий «он» покинул некую комнату. Назовем этот общий признак смысловой осью ряда. Но помимо смысловой оси, у данного ряда есть и еще один, скрытый, общий признак: признак быстроты. [Он откладывается на этой оси: «выполз» = -1; «вышел» = 0; «выбежал» = +1 ...] Назовем этот и подобные признаки – смысловой *вариантой* ряда. <...> Не всякий ряд, объединенный смысловой осью, обладает смысловой *вариантой*: ряд «упал, сверзился, шлепнулся, грохнулся, шмякнулся, брякнулся, рухнул» имеет смысловую ось, но единого варьирующего признака мы в нем не обнаруживаем.

[Но] в нашем практическом словоупотреблении <...> мы оперируем (словами) отнюдь не как стерильными терминами. <...> «Птица» <...> – если вы не орнитолог, вы не мыслите «позвоночное, теплокровное, не-млекопитающее, двуногое с крыльями животное, покрытое перьями», – вы мыслите нечто смутное: пернатое и крылатое. Здесь ваша мысль беднее термина. Но в то же время вы примышляете к этому неполному комплексу признаков ряд других признаков, не-общих и не-необходимых, которые связались у вас со словом «птица» в процессе вашего жизненного опыта. Здесь будет смутное представление о скорости полета, хотя курица и казар не летают, о яркости окраски, хотя не все птицы – фазаны или колибри, о звонком пении и пр. Здесь ваша мысль богаче термина. [А жизненный опыт у каждого свой: слово «корабль» различно окрашено для москвича и севастопольца, для мальчика и для экспортера хлеба].

Таким образом, слово-термин неуклонно и обязательно обрастает ворсинками дополнительных представлений и опутывается атмосферой эмоциональных реакций. *Слово богаче своего значения*. [Эмоциональная окраска «жупела и металла» есть у всех]. Я лично люблю, например, названия некоторых редких элементов, как ванадий и

рубидий, хотя никогда их не видел и знаю о них весьма мало; названия же других подобных элементов, как цезий, стронций и пр., оставляют меня равнодушным. Я ненавижу слово «фуфайка», хотя с удовольствием такую ношу зимой. Буквально все поэты, которых я «интервьюировал», подтвердили мне наличие у них подобных же пристрастий и «отталкиваний». <...> Уподобив слово атомному ядру, я охотно уподобил бы его примыслы нейтронам и позитронам, сопоставив первое с дополнительными представлениями, а второе с эмоциональными реакциями.

[Отсюда]: Во-первых, мы можем говорить об *иерархии слов*. Возьмем слова: пароход, корабль, каравелла. Совершенно несомненно, что корабль «богаче» парохода добавочными признаками: он «картиннее» просто потому, что зрительное представление о корабле линейно и красочно обильнее <...>; он «авантюжнее» просто потому, что с пароходом связано представление о будничных рейсах по расписанию <...>, а с кораблями – о неведомых морях, штормах, пиратах. Каравелла же «богаче» корабля, ибо <...> линейные формы ее более определены, а затем, это слово напоминает Колумба и вызывает в памяти ряд дополнительных ассоциаций. <...> Во-вторых, слова могут *объединяться в ряды* и группы не по своим основным значениям, а *по тому или иному из добавочных признаков*. Проще говоря, каждое слово как термин занимает строго определенное место в рамках понятийной классификации; слово как «термин плюс добавочные признаки» может занимать любое место в любой обобщающей системе. Передо мной чайная чашка: как таковая она – звено в бесконечном ряду сосудов, она «связана» со стаканом, кубком, ведром, амфорой, фиалом, макитрой и пр., и пр.; она из фарфора – в этом качестве она «связана» с любым фарфоровым предметом <...>; она бела – <...>; она продукт гончарного производства – <...>; она усеченный конус – <...>; от каждого слова радиусами расходятся ассоциативные линии. <...> Таким образом, слово может быть представителем не своего понятийного класса, а какого угодно, смотря по тому, на какой из дополнительных признаков обращено внимание. <...>

Если слова как носители дополнительных признаков могут, как мы видим, объединяться в ряды, то, очевидно, возможно объединение их и на основе тех эмоциональных тонов, которые им присущи. Есть рассказ, как кто-то при И. С. Тургеневе пародировал Жуковского таким, по существу, бессмысленным, заумным стишком: «Дышит чистый фимиам / Урною святою». Тургенев, услышав этот стишок, рассмеялся и сказал: «А ведь похоже!» <...> Значит, этот *тон грустной умиленности*, связанный с урнами и фимиамами, <...> является определяющим фактором впечатления и скрепляет слова в ряд. Возьмем <...> чеховскую крестьянку, разрыдавшуюся при слове «до-

ндеже»: она с умилением слушала поток славянских слов, потому что они звучали «божественным», кое-как понимала их, <...> но слово «дондеже», ей абсолютно непонятное, именно поэтому предстало как концентрат чистой эмоции «божественного» и - вызвало бурную реакцию. Ср. допрос в «Смерти Тарелкина»: «Ты вурдалак?.. вовкудлак?.. упырь?.. мцырь?.. – Нет! но вижу, что ужасно!» Ср. у Брюсова: «... император пленный / Выносит варварам регалии Равенны»; заменим: «ключи и меч Равенны». Яснее? О, да. <...> Но – хуже, мертвеннее. Почему? Потому что *смутное* представление о регалиях несравненно гуще окутано эмоциональной атмосферой, тоном «торжественного», «величавого», «царственного». <...> Не следует предполагать, что интенсивность эмоционального типа всегда обратно пропорциональна ясности представления, но иногда такое бывает. <...>

Сфера эмоциональной тональности слова наиболее зыбка и неопределенна и дает наибольший простор субъективному началу. Но это субъективное начало далеко не всегда является личностным; оно очень часто «сословно», «эпохально», «национально». [Пример личностной субъективности – у Мопассана, где герой впадает в неистовство оттого, что его дама называет его «жирный кролик»; социальной – в жалобах на «мужиковатость» «Руслана и Людмилы»; эпохальной – в насмешках А. К. Толстого над традиционной образностью молодого Пушкина; национальной – в том, что попугай на Востоке мудрец, а у нас дурак].

Словесная масса любого языка может быть подвергнута классификации на основе различных принципов. Мы классифицируем слова, например, по частям речи <...>; в национально-этимологическом разрезе (<...> иноязычные, с последующими подразделениями по источникам по степени освоенности); <...> по временной окраске (архаизмы, <...> неологизмы) <...>; по сферам применения («литературная речь», диалектизмы, <...> «приказный язык», «газетный жаргон», «блатная музыка» и пр.). Попробуем провести одну классификацию в наших целях. <...>

Слово может означать предмет, свойство, действие, состояние, процесс – доступные чувственному восприятию: молоток, море, <...> сладость, <...> убийство, красный, гнилой, <...> бежать, падать, <...> – все это я могу видеть, осязать, обонять, слышать, смаковать. <...> Разумеется, я не вижу «падать», но я вижу <...> «падение»; я не вижу «красный», но вижу нечто красное. Итак, перед нами обширная группа слов, которые мы можем назвать *чувственными* с последующим детальным делением по органам чувств. При этом <...> безупречно-четкого размежевания чувственных слов на зрительные, слуховые и т.д. – нет. Психология знает явление «синэстетизма» – [«Слепой музыкант», сонет Рембо «Гласные», «Тот неясный, пурпурово-серый и когда-то мной виденный круг»...] Во всех стихах Пушкина слово

«горький» ни одного раза не употребляется в прямом значении вкусового термина, а исключительно как характеристика эмоции: «Но ты от горького лобзанья...» и мн. др.

Наряду с этим громадным разрядом слов, которые мы будем называть *чувственными*, имеется не менее обширный разряд слов *рассудочных*. <...> Сюда относятся <...> большинство абстрактных понятий (красота, <...> география), <...> понятия отношений (большой, <...> намерение, судимость <...>), понятия оценки (блаженный, низость), понятия действия и состояния (размышлять, <...> вечер, <...> утешение). Несомненно, конечно, многие понятия могут быть одновременно помещены в две и более рубрики. <...> При этом слова рассудочные, так же как и чувственные, обладают тем или другим <...> эмоциональным тоном. <...> Наряду с этим, рассудочным словам так же, как и чувственным, свойственна та или иная степень смысловой четкости: <...> «монарх» менее четкое слово, чем «император».

[Ср. у Тихонова «Локти резали ветер. За полем – лог» и у Брюсова «Режем ли Нильский мы ил» – метафора «резать» накладывается там на быстроту, здесь на медленность, и ощущается по-разному]. Таким образом, на живом примере подтверждаются указанные выше вариации признака в зависимости от контекста. [Угасание быстроты в последовательностях «... подбежал, почернел, лег» и «режем... месим... возвратил».] Простые *подсчеты* применяющихся в данном произведении слов разных категорий уже дают возможность предварительной стилевой классификации. А учет тех способов, которыми эти слова приводятся в действие, – степень использования смысловых оттенков, эмоциональных тонов, ассоциативных зон, формы прокладывания и перекрещивания смысловых осей и перешлетения смысловых вариантов – дает возможность эту классификацию уточнить и детализировать.

[Бывают ошибки, когда поэт неправильно учитывает ассоциации слов: для И. Северянина «рейхстаг и Бастилия» противопоставлялись как конституция и абсолютизм, для нас они однородны, а «конвент и Бастилия» были бы действительны.]

[Для ясности нужный признак подчеркивается – главным образом, эпитетом и сравнением. Противопоставление «логических определений» и «поэтических эпитетов», будто бы не вносящих ничего нового в понятие, – ложно: «синее» не входит в понятие «море». У каждого предмета есть свойства неотъемлемые («жидкое»), устойчивые («зыбкое») и т.д. по иерархии. И отношения: пространственные («далекое»), временные («вчерашнее»), пространственно-временные («быстрое»), действенные («бьющее»), связностные («родное»). И оценки, привносимые субъектом («печальное»). Таковы три группы эпитетов («логическими» обычно именуется эпитеты отношения, но и они ведь могут

играть: «с высоты тридцатых этажей», «мой ангел вчерашний»). У Заболоцкого есть эпитет «идет медведь продолговатый» – обычно этот признак заслонен другими. Но к какому классу относится эпитет – решает в конечном счете контекст.

Эпитеты можно делить также на чувственные и рассудочные, положительные и отрицательные эмоционально-окрашенные, на простые и сложные («бесконечно-пустынно-шумящее»), на простые и метафорические или метонимические («чешуйчатый ветерок» над бухтой). Кроме того, играет роль контактная и неконтактная позиция, прямой и обратный порядок (обратный – менее бегл, более подчеркнут; с течением времени он употребляется все реже: в «Полтаве» 41%, в «Возмездии» 32%, в «Первом свидании» 26%). Эпитеты могут субстантивироваться: «несказанное, синее, нежное», ср. «простой рабочий (человек)». Особенно интересны осуждавшиеся когда-то нанизывания эпитетов: «в пустыне чахлой и скупой» и пр. Наконец, эпитеты могут быть изолированы (Державин) и связаны, конструктивны (Пушкин). Подборка всех эпитетов к слову «сумрак» у Тютчева и Пушкина показывает, что у первого они конструктивны, у второго изолированы; подборка всех применений эпитета «черный» показывает, что у Тютчева они только реальны, у Пушкина есть и метафорические, а у Мандельштама они только субъективно-мрачны.]...

III. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕМУАРЫ

Вильям П. Эджертон

ПРИКЛЮЧЕНИЯ АМЕРИКАНСКОГО СЛАВИСТА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ

(О Лескове, Эйхенбауме, Громыко и о полезности «Правды»)

Мой интерес к Николаю Лескову явился результатом ошибки. Ошибка не моей, а талантливого русского эмигрантского критика и исследователя литературы Дмитрия Петровича Святополка-Мирского. В период между своей эмиграцией в Англию в 1922 году и возвращением десять лет спустя в Россию, где он погиб в трудовом лагере, Мирский написал двухтомную историю русской литературы, которая десятилетиями служила любимым путеводителем для английских и американских аспирантов-славистов, в том числе и для меня, поступившего в аспирантуру в Колумбийском университете в 1947 году. В разделе книги Мирского, посвященном Лескову, я попал на такое утверждение: «В раннем возрасте устойчивым и продолжительным влиянием пользовалась его тетья Полли, которая была замужем за англичанином и соблюдала квакерский образ жизни»¹. Это утверждение сразу заинтересовало меня, поскольку мои предки также были квакерами еще до эмиграции из Англии в Американские колонии в 1730-х годах. Принявшись читать произведения Лескова и осознав, что он действительно великий писатель, незаслуженно забытый на родине и почти полностью неизвестный за границей, я немедленно решил сделать его предметом своей диссертации. В течение работы над ней я пришел к неоспоримому заключению, что даже столь проникательный филолог, как Мирский, был введен в заблуждение хитрым умением Лескова убедить читателей, что *Dichtung* является *Wahrheit* и что в его рассказе «Юдоль» тетья Полли и ее английская гувернантка Гильдегарда принадлежали не беллетристике, а действительности. Однако, когда я пришел к этому выводу, уже было поздно: я был полностью поработчен пленительным талантом Лескова и остаюсь под этим впечатлением по сей день.

Мой интерес ко всему славянскому миру, включая Россию, возник во время второй мировой войны, в течение двухлетнего участия в организованных квакерами общественных работах среди жертв войны – сначала в Египте среди 25000 югославских беженцев, спасавшихся от гитлеровской оккупации, затем после войны в Германии, разыскивая пропавших детей, взятых нацистами из покоренных стран для насильственной германизации, и наконец в Польше в качестве состроителя англо-американской квакерской миссии помощи польским жертвам войны и оккупации. Возвратившись домой с практическим знанием трех славянских языков, включая русский, весь в раздумьях о судьбах славянских народов и озабоченный необходимостью отыскать какой-либо путь к лучшему взаимопониманию между гражданами двух «сверхдержав», я решил покинуть прежнюю работу преподавателя французского языка и подготовиться к профессии... преподавателя взаимопонимания. Так как такая профессия не значится ни в программах, ни в штатах наших университетов, пришлось довольствоваться аспирантурой в Колумбийском университете по славистике, а потом сорокалетней деятельностью профессора русской литературы. Альтернатива неплохая, даже весьма удовлетворительная...

Выбрав себе профессией *взаимопонимание с русским народом*, я шел по стопам разных известных и неизвестных квакеров последних трех столетий. В конце семнадцатого века, когда Петр I посетил Англию, его встретил английский квакер Уильям Пенн и беседовал с ним на немецком языке. По приглашению других квакеров русский царь присутствовал несколько раз на их религиозных собраниях. В восемнадцатом веке английский врач, квакер Томас Димсдейл ездил в Россию по приглашению Екатерины II, чтобы сделать всем – начиная с нее самой – прививки против оспы. В девятнадцатом столетии английский фермер Дэниэль Уилер и его семья приехали в Петербург по приглашению Александра I с целью организовать дренаж болот в Охте, Волково и Шушарах. В двадцатом веке, с 1916 по 1923 годы, широко осуществлялась квакерская благотворительная помощь жертвам войны и голода – особенно в районах Самары и Бузулука².

В 1947 году, когда я начал аспирантуру в Колумбийском университете, Россия была для нас, аспирантов, почти столь же недостижимой, как древние Греция и Рим для специалистов по классической филологии. В 1955 году я оказался одним из первых американских славистов, посетивших Россию после смерти Сталина. Ездил я туда членом делегации шести американских квакеров, притом единственным говорящим по-русски. Делегация ездил на месяц, но я еще из США запросил визу на два месяца, чтобы поработать второй месяц над Лесковым в московских и ленинградских архивах. По нашем прибытии в Москву представительница ВОКС все заверяла меня, что

никаких проблем с продлением визы не будет. Однако за пять дней до окончания первого месяца она мне сообщила, что продление моей визы отклонили. Накануне отъезда нашей делегации домой у нас состоялась встреча в Министерстве иностранных дел с Андреем Громько. С ним уже был знаком глава нашей квакерской делегации – с тех лет, когда Громько был советским представителем в Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке.

Он сообщил Громько о моем недоумении и разочаровании по поводу отказа в продлении визы, необходимой для работы над Лесковым. Громько заявил, что безотлагательно рассмоит проблему. Он добавил, что Лесков очень близок русскому народу и упомянул «Левшу», рассказ о простом русском, посетившем Англию. Мы поговорили немного о непереводаимом лесковском языке, Громько повернулся к сопровождавшему его главе американского отдела в МИД Солдатову и сказал ему по-русски о лесковской «долбице умножения», к которой я добавил пример с «буреметром». После 45-минутной беседы с Громько мы попрощались с ним, и я направился в посольство Польши для получения транзитной визы, которая бы позволила мне на пути домой снова посетить эту страну. Пока я ждал ее там, вдруг раздался телефонный звонок и мне сообщили, что моя советская виза продлена еще на месяц. Все это случилось в течение 32 минут после выхода из МИД.

По-видимому, известие о том, что моя виза была продлена по указанию сверху, мгновенно распространилось всюду. В течение первого месяца, во время нашего пребывания в Ленинграде, «Интурист» считал почти невозможным организовать для меня посещение могилы Лескова на Волковом кладбище и нашел полностью невозможным, чтобы я посетил его родные места в Орловской губернии. В течение второго месяца какой бы я ни делал запрос в «Интуристе», реакция напоминала мне об американских супермаркетах, где все двери автоматически открываются уже при вашем приближении. Меня пригласили на встречу в ИМЛИ, где я говорил об американской научно-исследовательской работе по русской литературе. На следующее утро «Правда» посвятила этому событию колонку высотой 10 сантиметров под заголовком «Встреча американского профессора с советскими учеными». После этого автоматические двери стали открываться еще быстрее и шире. Я вернулся в Ленинград, пошел в тот же отдел «Интуриста», где сочли столь сложным организовать мой визит на могилу Лескова, и сказал: «Сегодня мне нужна машина часов на пять – хочу посетить одного профессора в Комарове». Представительница «Интуриста» просто просияла: «С удовольствием!» Я пришел к выводу, что и она читает «Правду». Таким образом, я поехал один, лишь в сопровождении шофера «Интуриста», и провел более трех

памятных часов в Доме творчества писателей в разговоре с Борисом Михайловичем Эйхенбаумом. Накануне вечером я звонил ему домой и узнал от дочери, где он. Та посоветовала навестить его. Описание этого визита я позволю себе процитировать по своему дневнику.

«Когда я приехал, Борис Михайлович только что поднялся после короткого дневного сна. У него находился один молодой человек, инженер, который оказался его близким другом. Они приветствовали меня с необычайным радушием, и между мной и Б. М. тут же завязалась беседа, возможная лишь между двумя учеными, в течение долгих лет интересовавшимися одними и теми же вопросами и встретившимися при подобных обстоятельствах. Б. М. стал рассказывать о том, какие произведения будут включены в новое собрание сочинений Лескова³. Многие будут переизданы после революции впервые, и собрание будет включать почти все лучшее, что есть у Лескова. Он сообщил, что при переиздании нельзя было не принимать во внимание и международные соображения, и так будет исключен рассказ «Обман», в котором Лесков добродушно посмеивался над Румынией. То же самое и с весьма едким рассказом «Клоподавие» и, насколько я помню, с «Ухой без рыбы» – по поводу которой мы согласились, что это вовсе не антисемитское произведение, а, напротив, весьма добродушная, высмеивающая все на свете вещичка. Seriously обсуждается вопрос о том, включить ли в издание «Труды и дни Н. С. Лескова», подготовленные покойным С. П. Шестериковым. Б. М. говорил о том, что наука понесла громадную потерю, когда Сергей Петрович погиб⁴.

Б.М. весьма симпатизировал моей уверенности, что Лескова нельзя понять отдельно от его постоянных религиозных поисков, но он также предостерег против рассмотрения их в отрыве от контекста: прежде всего контекста многовековой религиозной традиции в России – в противоположность секуляризованному Западу – и контекста борьбы Лескова за присутствие в литературе реальной России, что было либо непонятно, либо совершенно чуждо петербургской интеллигенции и писателям-помещикам. Лесков, по мнению Б. М., стремился в этом плане восстановить равновесие в русской беллетристике девятнадцатого века.

Вскоре после войны Лениздат приступил к изданию однотомного собрания сочинений Лескова. Б. М. написал для него пространное предисловие, где он брал на себя смелость определить место писателя в русской литературе. Пока готовилась эта книга, прежнего редактора сменил человек совершенно другого сорта. Новый редактор решил, что вступительная статья неудовлетворительна и предложил внести в нее ряд существенных изменений. Б. М. отказался, говоря, что дальше уже внесенных им изменений он не хочет идти. В результате книга вышла вообще без предисловия. Но когда Б. М. получил эк-

земляр от издателей, то обнаружил, что к нему прилагался оттиск его вступительной статьи. Прежний редактор написал, что ему все же удалось напечатать предисловие, но он не смог включить его в книгу.

Б. М. также сказал, что он видел в каком-то американском журнале статью о Шкловском одного калифорнийского профессора, чье имя он не мог вспомнить. Он упомянул, что встретил там ссылки на работу Виктора Эрлиха о том, что мы оба – по своего рода молчаливому соглашению – называли «критической школой 1920-х годов»⁵. Его заинтересовало то, что я знаю Эрлиха, что мы были одновременно аспирантами в Колумбийском университете, что одним из наших профессоров был Роман Осипович Якобсон, которому Б. М. просил передать привет.

Б. М. рассказывал мне историю Зошенко. Примерно год назад началась его реабилитация, и его произведения стали вновь появляться в печати. Но недавно Советский Союз посетила группа английских студентов. Они выразили большое желание побеседовать с Анной Ахматовой и Зошенко. А. А. согласилась, но Зошенко просил передать, что ему нездоровится и он не желает никого видеть. Однако «они» настаивали, чтобы тот появился, ради хороших отношений. Итак, пришлось согласиться. После разговора, продолжавшегося в течение двух часов, студенты наконец спросили: «Что Вы думаете о постановлении Жданова, осуждающем Вас и Ахматову?» Зошенко ответил, что тогда считал его несправедливым, что написал письмо в этом смысле товарищу Сталину, да и все еще считает постановление несправедливым. Итак, продолжал Б. М., благодаря храбрости и честности Зошенко перед неуместным вопросом английских студентов, всю реабилитацию снова требуется начать с самого начала. Рассказав мне о визите Зошенко к нему сразу после встречи со студентами, Б. М. сказал: «Все-таки нам удастся в конце концов провести его в печать, но в этот раз будет гораздо труднее».

На следующий день после появления тех десяти сантиметров в «Правде», в «Советской культуре» и «Литературной газете» также были опубликованы короткие статьи о моей беседе в ИМЛИ. Вскоре после этого «Литературная газета» и «Новое время» попросили дать им интервью. По свойственной ученым аккуратности я написал его заранее по-английски и попросил, чтобы мне до публикации показали русский перевод. Когда Лев Андреевич Ющенко принес перевод интервью для «Нового времени», мы просмотрели его строку за строкой и я сказал, что он выглядит весьма удовлетворительно. Тут он на мгновение заколебался и сказал, что редактор, дескать, нашел статью слишком длинной и распорядился спросить меня, согласен ли я сократить ее, изъяв следующий отрывок:

«Я вспоминаю слова английского поэта XVII века, с которыми он, уезжая на войну, обратился к своей возлюбленной:

Я не мог бы тебя так сильно любить, дорогая,
Если бы честь я не любил еще сильнеей.

Мне кажется, что с небольшими изменениями эти слова применимы к ученым, журналистам и вообще ко всем творческим работникам: «Мы не могли бы любить свою страну так сильно, если бы мы не любили истину еще сильнее». Я считаю, что подобное отношение выражает высшую степень патриотизма».

Я был весьма разочарован и сказал Ющенко, что, по моему мнению, этот отрывок следовало бы сохранить в тексте. Он ответил, что отрывок и ему понравился, показался ему даже поэтичным. Однако, так как «Новое время» – журнал популярный, предназначенный для широких масс, то сибирские крестьяне, например, могут не понять этого отрывка. В конце концов я упрямо, неохотно уступил, высказав все же протест по поводу данной купюры. Однако, когда интервью было напечатано, уже после моего возвращения домой, я обнаружил еще один пропуск, сделанный без моего ведома и тем более разрешения:

«Я не верю в то, что существует такая вещь, как марксистская истина или капиталистическая истина, американская истина или русская истина: я верю, что существует только одна истина, и никто из нас еще не постиг ее полностью»⁶.

Обнаружив эту купюру, я написал главному редактору «Нового времени» Л. А. Леонтьеву следующее письмо:

«Я пишу Вам по поводу пропуска, обнаруженного мною в моей статье, который меня очень волнует. Возможно, это произошло случайно и без Вашего ведома. Однако до тех пор, пока не будут сделаны необходимые разъяснения и исправления, надо Вам сказать со всей искренностью, что не могу выражать уверенность в чистосердечности и доброжелательности Советского Союза, как мне это хотелось бы делать в своих статьях и лекциях о двух месяцах, проведенных в Вашей стране. Поскольку изъятое предложение являлось наиболее важной частью статьи, я не могу убеждать свою аудиторию, да и сам не могу быть уверен, что эта купюра была случайной, пока Ваш журнал не опубликует исправление. Ради взаимного доверия между нашими странами, которое столь существенно сегодня в деле утверждения подлинного мира, я очень надеюсь, что Вы согласитесь напечатать исправление, включающее это выпавшее предложение».

Восемнадцать дней спустя я получил из Москвы следующую телеграмму по-английски:

«Получили Ваше письмо тчк Ваша просьба будет выполнена в следующем номере Нового времени зпт экземпляр которого Вы получите – Леонтьев Новое время».

В номере 46 (10 ноября 1956 года) «Нового времени» под заголовком «Из редакционной почты: К интервью профессора В. Эджертона» редактор сообщал о публикации моего интервью в № 31 и затем говорил следующее:

«2 ноября редакция получила от г-на В. Эджертона письмо, в котором говорится, что по возвращении на родину он обнаружил в своем интервью «пропуск, который его очень тревожит». Речь идет о нескольких фразах, которые пришлось сократить, поскольку интервью значительно превысило обычные размеры. Учитывая, однако, что г-н Эджерсон, по-видимому, придает опущенным фразам своего интервью большое значение, редакция охотно выполняет его просьбу их опубликовать. Вот эти фразы...»

И далее редакция полностью напечатала не только пропущенное предложение о коммунистической правде и капиталистической правде, но также поэтический пассаж о любви к истине, которая сильнее любви к родине, по поводу которого Ющенко считал, что его не поймут сибирские крестьяне!

На пути домой я на пять дней задержался в Польше, где не был с 1946 года. Особенно хотелось вновь встретиться с одним польским другом, который был узником в гитлеровской Германии. После войны мы с ним работали там вместе в приюте для польских детей, освобожденных войсками союзников из концентрационного лагеря Маутхаузен. Мой польский друг присматривал за детьми во время их возвращения на родину. Здесь его арестовали как полагалось и держали в тюрьме две недели по подозрению в том, что он американский шпион.

Приехав в Варшаву, я послал ему телеграмму, объясняя, что возвращаюсь из Советского Союза, и сообщая, что на следующий день приеду в Краков. Он с женой встретил меня там, и мы провели вместе незабываемый уикэнд. Когда мы прощались, я спросил: «У Вас не будет неприятностей из-за того, что Вы провели уикэнд с американцем?»

Он пожал плечами и ответил: «Ну и что? Ни за что посадили меня в тюрьму, когда я привез польских детей домой из Германии».

Я полез в багаж и достал экземпляр «Правды» с десятью сантиметрами о моей лекции в ИМЛИ. «Возьмите вот это. Может, пригодится».

Два года спустя, после «польского октября» 1956 года, когда при Гомулке условия на короткое время стали значительно свободнее, я вновь приезжал в Польшу и встретился с моим другом. «Что

случилось; – спросил я, – после нашего совместного уикэнда в Кракове?»

– Вызвали меня и стали задавать вопросы.

– А Вы?

– Я показал им Ваш экземпляр «Правды».

– А они что?

– Они прочли статью, посмотрели на меня с изумлением и отпустили домой!

Итак, «Правда» может быть полезна по-разному, как у себя на родине, так и за границей...

С 1956 года я посещал Россию 16 раз, иногда для участия в научных конгрессах и встречах, иногда лишь ради своих собственных исследований по Лескову и Толстому, иногда с целью внести личный вклад в улучшение взаимопонимания между людьми наших двух стран. Было немало интересного, завел много хороших друзей. И всегда – как дома, так и за границей – я стремился говорить одно и то же, дабы быть верным тому герою, о котором писал Толстой в конце своего второго севастопольского рассказа: «Герой же моей повести <...> который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда». В заключение настоящего повествования я расскажу о том, как постиг разницу между современной правдой и правдой несвоевременной.

В августе 1960 года я был в Ленинграде на международном молодежном семинаре по вопросам мирного сосуществования. Семинар был тщательно спланирован и координировался на основе максимального паритета между Комитетом молодежных организаций Советского Союза и Комитетом американского религиозного общества друзей – квакерской миротворческой организацией. От каждой из организаций на семинаре была представлена половина слушателей и половина лекторов. Всего там было 40 молодых людей: 12 из Соединенных Штатов, 12 из Советского Союза и 16 из других стран, которые отбирались по половине от каждой стороны. Заседания проводились на двух языках, их переводили великолепные советские переводчики. Каждый участник имел наушники и портативный дистанционный приемник, по которому можно было слушать обсуждение как по-русски, так и по-английски. На семинар не были допущены ни представители прессы, ни вообще какие-либо посторонние посетители. Все это сообщило мне уверенность в том, что на этом избранном и тщательно организованном собрании мы сможем говорить друг с другом совершенно откровенно о проблемах, которые каждый из нас считает действительно затрудняющими мирное сосуществование.

В результате, когда пришел мой черед выступать, я начал говорить о том, что больше всего тревожит нас, людей некоммунистической

ориентации на Западе. Это отнюдь не социалистическое устройство Советского Союза, ибо теперь каждая демократическая страна на Западе имеет своего рода смешанную экономику социализма и капитализма. Что действительно нас беспокоило – это привилегированное положение коммунистической партии как абсолютного властителя, трактующего доктрину марксизма-ленинизма в качестве науки, но навязывающего ее всей стране, будто она является государственной религией. Мы, жители англо-саксонских стран, были воспитаны на мудром суждении английского лорда Эктонэ, который сказал в 1887 году: «Всякая власть развращает: абсолютная власть развращает абсолютно». Мы не доверяем никакой абсолютной власти, будь то политическая партия, церковь или правительство. В международных делах, сказал я, нас беспокоит своего рода политическая паранойя, обуславливаемая марксистско-ленинской доктриной классовой борьбы или классовой войны. Предположение, что классовая борьба является главной движущей силой истории, очевидно приводит коммунистов к милитаристскому мышлению и широкому призыванию военизированных организаций – не только в качестве движущих сил революции, но и как фундамента общества после ее завершения. Мне кажется, что эта милитаристская аналогия весьма полезна как ключ к пониманию советской системы. Для милитаристского мышления характерны: культ храбрости, дружбы, повиновения, лояльности, дисциплины и горячего патриотизма; кроме того, необходимость потенциального врага как фокус военных приготовлений. Для понимания специфики коммунистического мышления, коммунистических действий и коммунистической морали весьма полезно сравнить их с мышлением, действиями и моралью некоммунистических стран в военное время. Известны слова одного знаменитого американского генерала: «Победу не заменишь ничем». Логика милитаристского мышления влечет коммунистические страны в мирное время и вообще любые государства во время войны к цензуре, слежке, контролю над новостями и их искажению, ограничению гражданских прав, общему разрушению жизни и собственности граждан, политическим убийствам, пыткам, заключениям в тюрьмы без суда, захвату и убийству заложников, обману врага (будь это другой класс или другое государство) любыми эффективными средствами, саботажу, подкупу, массовому голоду, а также использованию провокаторов, доносчиков и шпионов. Не нужно разыскивать дальше Второй мировой войны, чтобы обнаружить примеры всех этих действий, совершенных в разное время обеими враждующими сторонами, – не потому, что любая сторона имела к ним особую склонность, а поскольку и та, и другая верили, что сама логика войны обязывает их выбирать между вовлечением в данные действия и возможностью потерпеть поражение.

Я собирался закончить свою лекцию, сказав, что наш мир теперь так взаимосвязан и наши экономические структуры такие хрупкие, что мы должны перестать мыслить категориями милитаристскими, категориями победы и поражения, когда пытаемся разрешить наши проблемы. Вместо этого придется начать мыслить по-новому, искать такие способы разрешения проблем, которые будут сближать нас в совместных усилиях по построению мира во всем мире на основе справедливости и свободы.

Но мне не дали сказать все это. Неожиданно, к моему удивлению и смущению, я увидел, что все собрание с шумом и гамом вскочило на ноги, а русские участники семинара столпились вокруг меня, произнося обвинения в клевете на советскую молодежь, на жителей Ленинграда, на Советский Союз, в оскорблении русского гостеприимства, в обливание всего грязью. Один из них сказал: «Вы поставили под угрозу наши жизни». На следующее утро советские руководители участников стали протестовать, те изменили свое решение и сообщили, что семинар продолжит работу, но Эджертону не будет позволено участвовать в дискуссиях. И таким образом я, один из двух американских лекторов семинара, молча просидел все оставшиеся 12 дней семнадцатидневной программы, лишь кратко выступив на заключительном заседании, чтобы попрощаться и пожелать участникам всего хорошего.

Какой-то мудрец сказал, что правда, высказываемая без доброжелательности, – только полуправда. На ленинградском семинаре я пытался говорить всю правду и в результате приобрел весьма неприятный и разочаровывающий опыт. Но теперь, когда я пишу эти строки, в конце июля 1991 года, уже прошло с тех пор более трех десятилетий, и после всех исторических событий последних пяти лет я понимаю, что несвоевременная правда все-таки всегда была, есть и будет оставаться правдой.

Примечания

¹ *Mirsky prince D. S. Contemporary Russian Literature. 1881–1925. London, 1926. P. 29.*

² *Scott Richenda C. Quakers in Russia. London: Michael Joseph Ltd., 1964. P. 29–43, 57–83, 146–262.*

³ *Лесков Н. С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. М., 1956–1958.*

⁴ С. П. Шестериков (1903–1941) – лучший специалист по Лескову своего поколения – был мобилизован на фронт и погиб менее чем через пять месяцев после гитлеровского нападения на Советский Союз. В дополнение к его монументальной подневной хронике всех известных фактов жизни Лескова,

после него остался аннотированный машинописный текст всех найденных к тому времени писем Лескова.

⁵ *Erlich Victor. Russian Formalism. History – Doctrine.* S-Gravenhage (Holland): Mouton & Co., 1955. 276 pp.

⁶ Профессор университета штата Пенсильвания Вильям Эджертон об американско-советских культурных связях // Новое время. 28 июня 1955. № 31. С. 14–15.

Перевод с английского

Я. Астафьева,

Москва

ЕЩЕ РАЗ О «ДЕЛЕ» ОКСМАНА

Льюис С. Фойер

О научно-культурном обмене в Советском Союзе в 1963 году и о том, как КГБ пытался терроризировать американских ученых

В начале 1963 г. в Москву приехали Кэтрин Б. Фойер, ее муж Льюис С. Фойер и их пятнадцатилетняя дочь Робин: незадолго до того вступило в силу соглашение о научном обмене между США и СССР. Кэтрин Фойер писала в то время докторскую диссертацию о «Войне и мире» Толстого. Льюис Фойер, в ту пору профессор философии и социологии Калифорнийского университета в Беркли, собирался изучать современные тенденции в развитии исторического материализма в СССР. Робин, после продолжительных боев с бюрократическими инстанциями, была принята в московскую среднюю школу, расположенную неподалеку от гостиницы «Украина».

Кэтрин приехала в Москву 14 марта, во вторник, приблизительно на месяц позже мужа и дочери. Она готовилась к изучению рукописей «Войны и мира», а также должна была работать в музее «Ясная Поляна». План работы она обсуждала с несколькими видными советскими филологами, в том числе с Гудзием и Оксманом. Кэтрин очень понравилось в Ясной Поляне. Она провела там несколько недель весной и сделала доклад для сотрудников музея о результатах своих занятий. Муж и дочь приезжали к ней туда на несколько дней. Их поселили в домике, в котором когда-то жила тетка Льва Толстого.

В Беркли Кэтрин нередко обсуждала свою работу с образованнейшим литературоведом – профессором Глебом Петровичем Струве. В то время он готовил к изданию собрание сочинений Анны Ахматовой в нескольких томах. Струве был знаком с Ахматовой еще до большевистской революции 1917 года и вспоминал ее неизменно с большой любовью. Он был сыном знаменитого Петра Струве, в молодые годы основавшего вместе с Лениным РСДРП. В воспоминаниях Крупской целая страница уделена восторженному описанию младенца, которого мы называли в Беркли Глебом Петровичем Струве. До него доходили слухи о существовании ахматовского шедевра под названием «Реквием», однако никто в Западной Европе или в Америке тогда еще этого текста не имел. И как преподаватель русской литературы, и как издатель полного собрания Ахматовой Струве, конечно, мечтал получить копию «Реквиема».

При этом Струве знал, что его доверенное лицо и известный ученый Юлиан Григорьевич Оксман поэму уже читал и имел в своем распоряжении копию ее. Струве, однако, понимал, что для того чтобы связаться с Оксманом, необходимо соблюдать особые меры предосторожности. Старый литературовед не так давно вернулся в Москву после многих лет, проведенных в заключении и ссылке. Оксман, друг и сотрудник Николая Бухарина (которого Ленин называл «любимцем партии»), прошел через избиения и пытки. Здоровье его было окончательно подорвано. В 1960-х гг. ему разрешали работать, но держали на вторых ролях, как в редактировании Краткой литературной энциклопедии. Никому из своих коллег Струве не дал бы такого поручения – найти Оксмана, получить у него копию «Реквиема» и вывезти ее из СССР. Однако, доверяя мужеству, честности и здравому смыслу Кэтрин, он решил поручить ей эту миссию.

Таким образом, поездка Кэтрин в Советский Союз была ознаменована, помимо всего прочего, еще и поручением Струве. Выполняя его просьбу, Кэтрин привлекла внимание КГБ; угроза репрессий обратилась и против нее, и против отважного Оксмана, выпускника лагерной школы и тюремной академии. Мне никогда не забыть, как при первой же нашей встрече Оксман прикоснулся к лысине и заметил, что «они» обрабатывали ее не один раз. Я расскажу здесь подробно о событии, которое помогло прорвать железный занавес в литературе.

Глеб Петрович предупредил заранее Юлиана Григорьевича, что к нему зайдет молодая дама, филолог, и выразил надежду, что Оксману будет приятно поговорить с ней о литературе. Кэтрин позвонила Оксману и отправилась к нему домой. В квартире Оксмана в этот момент находилась молодая секретарша, с которой он работал. Кэтрин рассказала о своей работе над Толстым, и он одобрил и поддержал планы, которые она обрисовала. Кэтрин сразу же поняла, что перед нею большой ученый, глубоко знающий и чувствующий русскую литературу. Позднее Оксман подарил Кэтрин машинописную копию ахматовского «Реквиема». Той весной 1963 г. они несколько раз подолгу обсуждали литературные и теоретические вопросы; Оксман много рассказывал о годах заключения и ссылки. Когда он узнал, что я интересуюсь политической социологией и читал книги Бухарина, он выразил желание со мною познакомиться. Кэтрин обещала в следующий раз прийти вместе со мной. Приглашение это меня очень обрадовало, но я сразу предупредил, что мой русский язык не настолько хорош, чтобы принимать участие в литературных беседах.

Кэтрин тогда уже решила нелегкую задачу: как переправить в Америку бесценную копию ахматовской поэмы. К счастью, она вспомнила, что ее бывший однокашник по учебе в Русском институте Колумбийского университета стал сотрудником госдепартамента и слу-

жил в американском посольстве в Москве. Он был литературоведом, но хорошо разбирался и в политических делах. Конечно, я как ученый, приехавший по обмену в АН СССР, мог отправлять свои письма с дипломатической почтой, но бывший соученик Кэтрин любезно предложил свое содействие в том, чтобы послать новую поэму Ахматовой по еще более надежному каналу. Кэтрин запечатала «Реквием» в конверт и адресовала письмо Глебу Струве в Беркли. Так, под защитой дипломатической неприкосновенности, поэма попала в Соединенные Штаты, где Струве включил ее текст в собрание сочинений Ахматовой.

В первую мировую войну юный Глеб Струве стал офицером русской армии. Во время большевистского переворота его едва не расстреляли за отказ сорвать погоны. Сердобольные солдаты не стали стрелять в юнца, который провел ночь перед казнью за чтением романа Достоевского. Они отпустили этого чудака. Струве повезло: прежде чем перейти финскую границу, он успел познакомиться с Ахматовой. Голос его начинал дрожать, когда он уже в поздние годы вспоминал ее исполненную поэзию красоты. В 1965–1966 году он узнал, что Ахматова должна приехать в Англию для получения почетной степени, и постарался так организовать свою работу, чтобы попасть в Англию в это же самое время. И хотя многие десятилетия изменили физический облик Ахматовой, Струве видел ее глазами юноши, обитающего во вневременной реальности, проникнуть в которую дано лишь поэтам. Последняя его лекция, которую я слышал в Беркли в 1966 г., была об этой встрече с Ахматовой в Англии.

23 мая, в понедельник, мы с Кэтрин пришли наконец вместе к Оксману. Вот мои первые впечатления о нем, записанные в дневнике в ночь после встречи:

«Оксман. Невысокий, коренастый – дружелюбен в обращении, пожимает руку, другую кладет мне на плечо; глубоко посаженные глаза часто закрыты; жесткое безбородое лицо, лысый череп; все вместе напоминает мне нечто среднее между Жаном Вальжаном и Уиллом Хербергом*. На столе были апельсины, булочки и масло – обычное угощение. Оксман только что вернулся из Крыма, показывал сделанные там фотографии. На них его друзья: вдова Бабеля, Некрасов и др. Он рассказывал им о работах Струве. Раньше они считали его монархистом и фашистом, но теперь стали понимать, что он прав. Кажется, правительство серьезно отнеслось к делу Пеньковского: перемены в генштабе. Говорил, что в апреле разыгрался большой

* Уилл Херберг – американский коммунист и тред-юнионист, с симпатией относился к Бухарину. Позднее порвал с марксизмом и в конце 30-х годов стал последователем богослова Райнхольда Нибура. Херберг – автор многих книг, в том числе «Протестант, католик и еврей». – *Прим. переводчика.*

скандал в Ленинграде: председатель Ленсовета Смирнов уличен во взяточничестве на сумму в миллион рублей. В апреле казнили пять человек. Каким-то образом в деле был замешан Фрол Козлов, что послужило причиной его инсульта. На партсобраниях инструктируют следовать хрущевской линии: опубликованное интервью Твардовского предназначено для внешнего потребления, главным образом для американцев. [Известный поэт Александр Трифонович Твардовский был в то время главным редактором журнала «Новый мир»; он дал интервью Генри Шапиро, который на протяжении многих лет возглавлял московское бюро ведущего американского агентства новостей «Юнайтед пресс».] Меня, однако, куда больше интересовали воспоминания Оксмана о Бухарине и о группе «правых уклонистов». Начало их дружбы относится к 1918 – 1919 гг.

Оксман был «левым коммунистом» и дружил с Бухариным, который выступал тогда против заключения мирного договора в Брест-Литовске [мир с Германией был заключен вопреки возражениям Троцкого]. Каменев был интеллигент, последняя его работа – прекрасное издание Чернышевского. Но подлинным вождем рабочего класса был Бухарин. Камневу выдвинули на должность постоянного секретаря Академии наук, и в тот же день арестовали. Оксман рассказывал, как пришел к Бухарину с этим известием. Тот в отчаянии закрыл глаза; он не хотел ничего слышать, он хотел верить Сталину. Оксман попытался удочерить дочь Камневу, но ее отправили в детдом. Оксман рассказал анекдот о последней встрече Хрущева с писателями. Подчеркивая важное значение принятой ими политической резолюции, Хрущев между прочим сказал: «Шекспир может обожать. Видел я его «Марию Стюарт» (sic!), об одной старухе. Это не к спеху». Хрущев не понимает интеллигенцию.

Вдова Бухарина, которую Оксман помнил еще молодой и красивой, вышла через семнадцать лет из заключения старухой. Она попала на прием к Хрущеву, просила реабилитировать мужа посмертно. Хрущев принял ее, говорил, что они уже готовят реабилитацию. Она плакала у него в кабинете. Но они так ничего и не сделали. Оксман повторял, что Камнев был интеллигентом, а Бухарин – настоящим лидером рабочих.

Оксман говорил о причине тесной связи Хрущева с Ильичевым. Ильичев, редактор «Правды» или «Известий», опубликовал статью Хрущева об агрогородах, а Сталин объявил эту идею ерундой – Ильичева сняли с должности. Людей сейчас учат не общаться с иностранцами и доносить на них. Студенты – за Кастро, но интеллигенты постарше не доверяют Кастро, его авантюризму. Надвигается глубокий экономический кризис, нечем кормить свиней на Урале, поэтому их выпускают на волю и они дичают. Молотов еще раньше преду-

прежде, к чему приведут сельскохозяйственные затеи Хрущева. Китай, по мнению Оксмана, проблема не первой важности. Молодежь в стране не боится высказываться и равнодушна к марксизму. Если будет война, они, по его мнению, не поддержат Хрущева, не станут воевать. Партийный аппарат на Украине совершенно фашистский, зоологически антисемитский и антирусский. Украинцы в фаворе, им дают посты в Президиуме и в ЦК. ЦК заявил, что интервью Твардовского выражает его личное мнение, предназначено для иностранцев, а членам партии следует быть поосторожнее.

[Далее Оксман говорил, что] появляются признаки нового культа личности. Генерал Поппель напечатал статью в «Звезде», восхваляя полководческий гений Хрущева. Пленум ЦК по идеологии был отложен, т.к. позиции наверху еще не определились. Журналист Поляков, антисемит, пишет речи для Хрущева; Поляков льстит ему. Хрущев уже стар. Козлов же – дурак и жулик... В 1962 году на съезде писателей тульский представитель хвастался, что шестьдесят лет тому назад в Туле был только один писатель, а теперь восемьдесят шесть. (Того одного, который жил шестьдесят лет назад, звали Львом Толстым).

[Оксман еще объяснил мне, что] сейчас писателей обяжут приписываться к парторганизациям на заводах или по месту жительства, а не у себя в Союзе писателей. Смысл этого шага в том, чтобы покончить с их «оторванностью от жизни». Союз теперь будет только осуществлять помощь нуждающимся писателям.

Когда Оксман отбывал ссылку в Саратове в 1946–1956 гг., студенты тамошнего университета защищали его от нападок партийцев. Оксман жил в общезитии, ему снова угрожали тюрьмой, шпионили за ним на лекциях. В Академии наук много фашистов, один из них – Константинов, директор Института философии. Известно, что французские студенты протестуют против партийной линии в искусстве. Советские студенты слышали об этих протестах и подверглись «чуждым» влияниям. Оксман сказал, что его книгу о Белинском не пускали в печать три года, потому что он отказывался изъять из текста фрагмент о Бакуanine, где говорилось, что в свое время влияние Бакунина в Европе было сильнее, чем влияние Маркса. В конце концов, чтобы спасти книгу, Оксману пришлось снять три страницы текста. Оксман говорил о том, как сильно пьют русские писатели».

Вскоре после этой встречи Кэтрин пошла попрощаться с Оксманом – через некоторое время она должна была возвращаться домой вместе с нашей дочерью Робин. Им предстояло ехать поездом – через Ленинград в Хельсинки, затем в Стокгольм и Копенгаген, а оттуда паромом в Монреаль. Оксман собирался ложиться в больницу. Я обещал навестить его там перед отъездом.

8 июня 1963 г., в субботу, я отправился в больницу Академии наук. Оксман гулял по саду в больничной пижаме, на голове – тубетейка. Выглядел он немного лучше, чем прежде, – отдохнувшим, но очень старым. Мы сидели в саду на скамейке, пока не пошел дождь, а потом перешли в просторную комнату, где стояли легкие кресла и где больные беседовали друг с другом или с посетителями и родственниками. Оксман очень тепло говорил о Кэтрин: никогда он не встречал «такой» женщины.

Я оставил ему несколько номеров «Нью политикс» (американский либеральный журнал социалистического направления). Его заинтересовала статья о Сикейросе и французских интеллектуалах. Он говорил, насколько оказался прав Петр Струве, насколько лучше многих он понимал, что русский народ еще не готов к социалистической революции. Грустно было это слышать от него, чья жизнь прошла под знаком революционных убеждений. Он рассказывал, как Бухарин, Каменев и Горький обращались к Кирову с планом реорганизации ЦК. По его словам, позднее у Бухарина начались семейные проблемы, он вторично женился на молодой женщине. С удовольствием вспоминал Оксман Бориса Николаевского. Я сказал ему, что тот работал в Нью-Йорке и в Беркли. По словам Оксмана, генерал Иван Серов, бывший шеф КГБ, покончил жизнь самоубийством в Ташкентском военном училище. В это время к Оксману пришел другой посетитель, я попрощался и ушел.

Кэтрин и Робин добрались утром до Ленинграда, проведя ночь в поезде, где они подверглись грубому насилию со стороны явных сотрудников КГБ – те искали компрометирующие материалы. В гостинице «Европейская» Кэтрин села за письмо к Глебу Струве, описывая свои беседы с Оксманом. Письма она не закончила, а положила в сумочку и спустилась в холл гостиницы, чтобы навести справки о поездке в Хельсинки. Внизу она обнаружила, что сумочки нет. Пропажа вскоре нашлась, но письмо к Струве исчезло. Она особенно встревожилась, когда вспомнила, что упомянула в письме о нашем совместном визите к Оксману и таким образом дала КГБ «улику» против меня. Более того, все это случилось в пятницу, а я уезжал только во вторник, так что у КГБ было достаточно времени, чтобы состряпать против меня какое-нибудь обвинение.

В ту же пятницу, 7 июня, я читал свою последнюю лекцию в Институте философии: мои впечатления о состоянии философии и психологии в СССР. Председательствовал директор института Константинов. Народу собралось столько, что и стоявшим не хватало места. Пришел корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс». Я говорил о «несуществующих» проблемах в советской социологии, о том, чего им не позволяют изучать. Например: как тирания и культ Сталина

отразились на жизни детей заключенных; как антисемитизм, широко изучаемый многими американскими исследователями, не попал в поле зрения ни одного советского ученого. Я сказал, что советская философия всегда выступала против любой оригинальной философской идеи, но сама не породила ничего мало-мальски нового. Советскую философию следовало бы назвать «противизмом». Все советские философы различного толка выдают себя за марксистов. На самом же деле среди них есть и прагматики, и экзистенциалисты, позитивисты, идеалисты, поклонники Поппера и Дьюи – и каждый из них отобрал из Маркса определенные цитаты, чтобы оправдать свои собственные рассуждения. Меня попросили прочесть еще одну лекцию в следующий понедельник, но мне в тот день уже нужно было складывать чемоданы, отправлять книги по почте и прощаться с друзьями – во вторник утром я должен был уезжать*.

Когда в понедельник утром, 10 июня, я зашел в американское посольство, чтобы вернуть книги в библиотеку, библиотекарь сказал, что мои друзья, сотрудники посольства, хотят поговорить со мной. Кэтрин и Робин уже приехали в Хельсинки, и Кэтрин оттуда сообщила в посольство, что беспокоится за мою безопасность. Оказалось, что ее поезд задержали неподалеку от советской границы. Оперативники сняли ее и дочь с поезда, предъявили ей незаконченное письмо к Струве и обвинили в том, что она занималась антисоветской деятельностью вместе с Юлианом Григорьевичем Оксманом. Моя жена отвечала им, что с Оксманом они подолгу обсуждали литературные проблемы, в частности творчество таких классиков, как Толстой и Достоевский, а также современных поэтов и писателей, но никогда не касались ни политических событий, ни партийных программ. Она добавила, что литературные беседы подобного рода ведут обычно специалисты во всех цивилизованных странах мира, будь то Англия, Франция, Италия или Америка, и что советские ученые, приезжающие в США, поступают точно так же. Она отказалась подписывать все документы, которые ей предлагали подписать. Наша дочь все это видела. В конце концов сотрудники КГБ швырнули паспорт Кэтрин на землю и отпустили ее. Приехав в Хельсинки, Кэтрин сразу же позвонила в посольство, рассказала о случившемся и попросила уведомить обо всем американское посольство в Москве, чтобы те могли предупредить меня и предостеречь на случай возможных осложнений.

*Мое выступление и последовавшая за ним дискуссия были описаны в трех статьях: мною («Встреча с философами») в журнале «Сервей» (Лондон, апрель 1964); газетой «Нью-Йорк таймс» (16 июня 1963) под заголовком «Американец разгневал советских хозяев: он сказал, что они боятся быть искренними»; третью, сердитую обличительную статью написал секретарь Института философии В. В. Мшвениерадзе (Вопросы философии. 1963. № 11. С. 149–152).

Сотрудники посольства были серьезно обеспокоены и считали, что им следует проводить меня в аэропорт и посадить на самолет, — я летел через Варшаву в Париж. Потом они все же согласились, чтобы я сам уладил возникшую ситуацию. Я сказал им, что моя позиция проста: я принимал участие в обсуждении политических и исторических вопросов, связанных с развитием советского общества, — в таких дискуссиях, которые совершенно естественны для любого ученого, искренне заинтересованного в своей работе. Что же касается бесед моей жены на литературные темы с Оксманом, то язык их разговоров, имена писателей и названия литературных течений — все это исключало мое участие и понимание. Мои друзья из посольства беспокоились не на шутку. Приятель Кэтрин, ее однокашник по Колумбийскому университету, был настроен куда спокойнее.

В израильском посольстве, где я прощался с друзьями, пригласившими нас в свое время на чудесный пасхальный седер, неожиданно выяснилось, что один из израильских дипломатов летит в Варшаву тем же самолетом, что и я. Я попросил об одолжении: найти меня в самолете, а если меня не будет, сообщить об этом как можно скорее в американское посольство. Дипломаты обещали помочь.

Рано утром в понедельник секретарь директора Института философии Юрий Лебедев доставил меня в аэропорт к стойке, где регистрировали билеты пассажиры, улетающие в Западную Европу. Там он попрощался и под предлогом того, что ему надо спешить, быстро исчез. (Обычно он вел себя прямо противоположным образом и, провожая меня, всегда ждал момента отъезда.) Ко мне тут же подошли двое мужчин в форме и один в штатском. Тот, что в штатском, предложил мне пройти с ними. Мы прошли через двор к маленькому домику. Внутри за столом нас ждали трое: молодой человек в пенсне, говоривший на хорошо выученном английском; человек в форме офицера-пограничника и с внешностью детектива, говоривший только по-русски; третьим был разбитной сотрудник МИДа, державшийся дружелюбно. Начали они любезно, со светских вопросов: доволен ли я своим пребыванием в стране, много ли увидел и узнал? Наконец молодой человек в пенсне, задававший вопросы, вынул из портфеля лист бумаги, в рамке и под стеклом. Узнаю ли я почерк? Да, похоже на почерк моей жены. В центре комнаты горела очень яркая лампа, свет мешал мне читать. Откуда, спросил я, взяли они это письмо? Отвечали уклончиво. Они указали, что в письме упоминается имя Оксмана, и спросили, что обсуждали они с моей женой в вечер нашего визита к нему. Я выразил сожаление, что недостаточное знание русского языка не позволило мне следить за тонкостями их литературной беседы.

По разговору мне стало ясно, что эти люди ничего не знают о моем втором посещении Оксмана, когда я приходил к нему один. В какой-то момент пограничник заметил, что я прекрасно понял обмен репликами между моими следователями. «Но это же такой элементарный русский!» – ответил я, а сотрудник МИДа невольно рассмеялся. Они обыскали мою сумку. Там не было никаких бумаг, кроме моей лекции о Марксе с критикой исторического материализма. «Маркс нас не интересует», – заявил молодой человек в пенсне.

Они вывернули мою сумку буквально наизнанку. Пограничник никак не мог поверить, что в ней ничего нет, и стал не на шутку сердиться. Часовой, стоявший по стойке смирно, казалось, ждал какого-то приказа. Вместо этого пограничник и следователь вышли и продолжали обсуждать мое дело без меня. Возможно, они звонили куда следует за инструкциями. Сотрудник МИДа держался не так, как двое других: «Ничего они вам не сделают, – сказал он, – только не думаю, что вам позволят снова приехать в СССР». Я ответил, что скорее всего мне больше и не захочется сюда приезжать. Тут вернулись следователь и пограничник. У них накопилось много новых вопросов. Знаком ли я с тем Струве, которому адресовала письмо жена? «Да, – отвечал я, – это известный специалист по русской литературе, профессор Калифорнийского университета, сын знаменитого Петра Струве, который вместе с Лениным основал РСДРП. Крупская рассказывала в своей автобиографии, как она играла с ним, когда он был еще совсем маленьким». Все это их озадачило, и казалось, они не знали, как им следует реагировать. Я не удержался и решил еще немного подбавить: сказал, что совсем недалеко, в часе езды от меня, живет бывший премьер-министр Временного правительства Александр Керенский. Это сообщение поразило их. Керенский, политическая фигура досоветского периода, в 1963 году представлялся им, естественно, покойником. И вот, оказывается, он жив. И может быть, готовит интервенцию с помощью Герберта Гувера, Гуверовского института и таких деятелей, как я? Я отвечал, что никогда не видел Керенского, но что многие слышали его выступления в Стэнфордском университете. (Годом позже и я присутствовал на лекции Керенского.)

Время шло. Мне сказали, что отпустят меня, если я подпишу документ, свидетельствующий, что моя жена и я вели разговоры с Оксманом. Я сказал, что могу подтвердить только то, о чем писала в письме Кэтрин, а именно: что я присутствовал, когда они говорили о литературе. На том все и кончилось.

Я спросил у присутствовавших имена и записал их ответы на клочке бумаги. Мы отправились вместе к регистрационной стойке.

Мой самолет на Варшаву улетел уже несколько часов тому назад. Позднее я узнал, что мой друг, известный польский социолог и героический человек, профессор Оссовский ждал меня, беспокоясь, что я не появился в назначенное время. Мне же в ту минуту хотелось только одного – покинуть Советский Союз, и как можно скорее. Через шесть минут улетал самолет на Брюссель, и я мгновенно обменял свой варшавско-парижский билет. Я попрощался с провожающими и сказал: «Может быть, мы когда-нибудь встретимся при иных обстоятельствах». А про себя подумал: «Неужели кто-то может захотеть вернуться в эту несчастную страну?» Тогда-то я вполне понял, почему мой прапрадед запрятал моего прадеда еще мальчишкой под солому и отправил на возу контрабандой через границу в ту часть Польши, которая принадлежала Австро-Венгрии.

В самолете я попросил стюардессу сказать мне, когда мы пересечем границу и окажемся за пределами Советского Союза. Через несколько часов она принесла мне эту радостную весть. Прибыв в Брюссель, я сразу же отправил две телеграммы: одну на пароход Кэтрин, сообщив, что я в безопасности и нахожусь в Брюсселе, а вторую – в американское посольство в Москве. Много лет спустя наш тогдашний друг из посольства посетил нас в Беркли. Он рассказал, как им позвонили из израильского посольства по открытой телефонной линии и прямым текстом сообщили, что меня не оказалось на варшавском самолете. Таким образом, советским чиновникам стало понятно, что американцев уже не удастся обмануть и скрыть исчезновение профессора, приехавшего в страну по научному обмену. Несколько часов в посольстве обсуждали, как вытащить меня из советских лап. Потом пришла моя телеграмма.

Через несколько недель в Советском Союзе произошло событие, носившее характерный отпечаток провокации и угрозы по отношению к американским ученым. Профессор Йельского университета Фредерик Баргхорн был арестован и обвинен в шпионаже. Его вина заключалась в том, что он проводил неофициальный опрос общественного мнения среди советских граждан по различным политическим вопросам. Хрущев согласился освободить его после личного заверения президента Кеннеди, что Баргхорн не причастен к шпионажу. Баргхорн был освобожден, но ему пришлось провести в советской тюрьме несколько неприятных дней. Совершенно очевидно, что обвинения против него были сфабрикованы.

Юлиана Григорьевича Оксмана советские власти подвергли притеснениям, но не посмели снова отдать под суд. В печати его называли «озлобленным стариком», не указав, правда, его имени. Ему разрешили и дальше работать, однако запретили упоминать его имя в печати. Всю свою дальнейшую жизнь моя жена переживала свою вину и

укоряла себя в том, что невольно добавила горя мужественнейшему человеку, одному из самых блестящих русских ученых.

Университет Вирджинии

Перевод с английского
И.Грибановой-Одаховской,
университет Брэндайс

Робин Фойер-Миллер

Вместо некролога Кэтрин Фойер

В июне 1963 года моя мать Кэтрин Беливо Фойер оказалась вовлеченной в череду событий, которым суждено было изменить всю ее жизнь. Сейчас, тридцать лет спустя, мне представляется, что эти события, несмотря на их кажущуюся незначительность и на то, что все как будто кончилось хорошо, оказали решающее влияние и на меня. Мы (мать, отец и я), счастливыцы-американцы, вернулись домой, в пропитанный солнцем и туманом городок Беркли в Калифорнии, с его книжными магазинами и кафе на открытом воздухе. А что стало с нашими русскими друзьями, которые остались там, чья встреча с КГБ не была мимолетной, единственной, преходящей? Что стало с главным героем этой драмы – Юлианом Григорьевичем Оксманом?

Печорин жаловался, что он не был главным героем собственной жизни, а лишь являлся в развязке чужой драмы. Романисты часто прибегают к *deus ex machina*, к скоплению персонажей, появляющихся в «пятом акте». Дэвид Копперфилд в первых строках своей повести еще не знает, станет ли он героем истории своей жизни. Он надеется, что последующие страницы – а их около пятисот – покажут. Но вопрос так и остается открытым.

Как бы мы ни пострадали, какие бы кривые, корявые шрамы ни остались на нас, мы сыграли лишь второстепенную роль, мы были пешками обстоятельств и истории. Я же тогда, в пятнадцать лет, погруженная в себя, мрачная, помешанная на мальчиках девочка-подросток, даже и не видела Оксмана. Мои воспоминания отрывочны. Помню рассказ матери о том, как в один из своих визитов она предложила Оксману выйти на улицу и он сердито сказал: «К чему? Пусть слушают». Но в другой раз он сказал, что они могут отомстить, повредив его больной жене, не давая ей лекарств или даже намеренно давая вредные. Мой рассказ основан на детских воспоминаниях, под-

верженных ошибкам, искажениям, капризам памяти, а не на понимании или знании этого времени в русской истории.

Моя мать умерла 1 марта 1992 года. Сейчас июнь. Некоторые из моих друзей и коллег побудили меня рассказать о том, что произошло в июне 1963 года, когда наша семья, проведя семестр в Москве, уезжала из Советского Союза, чтобы и этот, пусть ничтожный, осколок мозаики тех времен не пропал. Мысль о том, что я буду писать об этом времени и тревожит, и утешает меня. Я чувствую возвращение старой боли, давно подавленной. Меня тревожит расхождение между аффектами и фактами, между моими нервными, гневными, острыми реакциями и тем, что несмотря на угрозы, с нами не случилось, в сущности, ничего. И тем не менее, в течение трех дней я видела, как на моих глазах что-то сломалось в моей матери. Эти три дня – 5, 6 и 7 июня – сделались одним из разломов в ее жизни, как если бы колеса грузовика проехали через маленький деревенский сад. Банальность этого образа оттеняет реальность того, что произошло: насилие. Попытка изнасиловать мать и дочь, психологически и физически. И в одном случае эта попытка удалась.

Что касается утешительной стороны дела, то попытка написать о событиях, случившихся двадцать девять лет назад, событиях, о которых, увы, из лучших побуждений в семье почти никогда не говорили, неизбежно поднимает вопросы о природе истории и памяти – вопросы общего характера, и потому нестранные. В этом есть облегчение, нечто отвлекающее от боли, сопровождающей недавнюю смерть любимого человека. Многие из тех, кто написал нам после смерти матери, говорили о ее мягкости; другие прибегали к слову, которым редко пользуются, когда говорят о женщине, – мужество. Вместе эти два эпитета отчасти выражают загадку ее противоречивого бытия. Оба эти качества вскормили и поддерживали меня. Даже в последнюю пору своей жизни, подорванная болезнью, она сохраняла мягкость, мужество, глубокую честность, отлично настроенный и часто беспомощный ум, светившиеся сквозь изнуряющую оболочку физических слабостей. Я мысленно вижу, как она читает эти страницы, морщась от фальшивых нот, преувеличений и сентиментальностей. Ее нет, но я слышу ее мягкий, низкий голос: «Здравствуй, моя милая».

А мысли об истории? Говорят: «Правда себя покажет». Следовало бы сказать: «История себя покажет» – даже тогда, когда правду, затемненную причудами человеческой памяти, уже невозможно установить. Когда я решила написать об этих событиях, я отыскала мой школьный дневник. Моя жизнь документирована день за днем, с девяти лет и до первого дня в колледже. Ребенком я воображала, что пишу для потомства. Сейчас я не заглядываю в эти дневники. Они полны лжи. Разрыв между моей сегодняшней памятью и принадлежащей

прошлому транскрипцией опыта каждого дня тревожит меня. Не говоря уже о более серьезном несоответствии – между моими воспоминаниями и воспоминаниями отца, расходящимися несмотря на нашу близость.

Я литературовед, исследователь художественных и нехудожественных текстов, и воспринимаю провалы, зияющие в моей сознательной жизни, как культурно значимые. Когда писатель описывает одно и то же событие, скажем, в трех письмах, дневнике, в воспоминаниях, написанных позже, и, может быть, еще в романе или рассказе, тот факт, что описания, даже документальные, не сходятся, что ключевые детали, играющие такую важную роль в двух вариантах, отсутствуют в третьем, – все это входит в ту крутую смесь правды и лжи, которая составляет истину. В качестве иллюстрации этого принципа перед вами два описания одних и тех же событий, сделанные отцом и дочерью, каждый из которых вел дневник в 1963 году и каждый сохранил память о случившемся. Несмотря на то что мы со всей честностью пытались восстановить истину, наши описания совпадают лишь частично, а наши воспоминания не всегда совпадают с дневниковыми записями. Главные же действующие лица – Оксман, моя мать и несколько кагэбэшников – отсутствуют и не могут рассказать свою версию.

Итак, оговорив наличие провалов и лакун, но стремясь к полной правдивости, я приступаю к описанию этого времени.

5 февраля 1963 года мой отец Льюис С. Фойер, в то время – профессор философии и общественных наук Калифорнийского университета в Беркли, прибыл в Москву в качестве участника программы академического обмена между Советским Союзом и Соединенными Штатами, чтобы прочитать серию лекций о Марксе и марксизме. Мне было тогда пятнадцать лет, и я приехала с отцом. После первой лекции, в которой отец цитировал сочинения Маркса, противоречащие советским догмам, студенты были исключены из числа слушателей и лекции посещались только сотрудниками Академии наук. Первое время я тоже ходила на лекции, пока, с 19 февраля, не начала учиться в 56-й средней школе города Москвы.

Уступаю место моему тогдашнему голосу. В моем дневнике за 10 февраля значится: «Я сказала папе что-то вроде: «Что завтра, опять в институт?», и в ответ он опять стал настаивать, что мне следовало бы отправиться домой». 11 февраля: «Опять ходила в институт. Опять ссора». 12 февраля: «Еще один день в Академии». Но главное место уделено некоему забытому Юре, который показался мне привлекательным (кажется, позже именно этот Юра громил отца в советской газете). Другая запись, за 22 февраля, сделана после трех дней в 56-й школе.

«Должна рассказать, как заигрывают здесь мальчики: они бросают в меня бумажками, рисуют смешные карикатуры на меня, а по дороге домой польские мальчики из нашего класса кидали в меня снежками. Была физкультура, и мы с Леной играли волейбольным мячом. Потом я предложила им (Инне, Алле и Лене) жвачку. Лена сказала, она завтра принесет мне русских конфет. Я искала в словаре: как по-русски «joke» [шутка]. Они заглядывали мне через плечо и увидели слово «Jew» [еврей]. Стали хихикать и попросили меня сказать, как «это» произносится по-английски. Я спросила, почему они смеются, и они сказали, что учитель – еврей. Тогда я спросила Лену: «Вы что, не любите евреев?» «Нет, – сказала она, – нам-то евреи нравятся, но некоторые люди их не любят». Я сказала ей, что я еврейка. Она удивилась. Потом она пригласила меня к ним домой».

Следующая запись, за 23 февраля, гласит: «Сегодня Лена подарила мне маленькую куколку. Очень миленькая. Во время урока один из польских мальчиков, Spiczek, сказал, что Россия угнетает Польшу. Поднялся шум. Ребята рассердились на него, а учитель не дал ему говорить». 6 марта: «Учительница говорила гадости о капитализме в Европе. У них в учебнике полно картинок, изображающих, как порют мальчишек на фабрике. Ненавижу ее. Хотелось закричать, ответить как следует и выбежать из класса, но нечего тратить слов понапрасну. Лена говорит, что Москва больше Нью-Йорка».

Я отвлеклась, но мне хочется восстановить атмосферу того времени, того места, забытый колорит той жизни.

14 марта приехала мама. Она приехала собирать материал для диссертации о генезисе романа «Война и мир», над которой работала в Колумбийском университете. Мать сразу завязала знакомства с учеными и вольномыслящими интеллигентами. Дружба с Глебом Петровичем Струве и репутация исследователя Толстого открыли ей двери дома Ю. Г. Оксмана. Она уже побывала в Советском Союзе в 1956 году и описала свои впечатления в статье «Молодые русские интеллигенты», опубликованной в журнале «Энкаунтер» в 1957 году. В этот приезд она вывезла на Запад «Реквием» Ахматовой. В то время я ничего не знала об этом важном и рискованном деле; более того, я тогда ничего не знала об Ахматовой. Мать жила сложной интеллектуальной жизнью, я же восприняла ее появление просто: «Солнце возшло в небе и во мне» (дневник, 19 марта).

Но уже через неделю мы были встревожены странными телефонными звонками. Когда матери не было дома, какие-то женские голоса спрашивали отца; когда не было отца, неизвестные мужчины спрашивали мать. Все это придавало тревожный оттенок дням, которые могли бы быть безмятежными.

Мы с матерью собирались выехать из Советского Союза на поезде, через Ленинград и Хельсинки. Отец должен был последовать за нами через несколько дней, на самолете. Серьезные неприятности начались 3 июня. Мы отправились на прощальный обед в армянский ресторан с семьей сотрудников израильского посольства. Дипломатические отношения с Израилем, весьма шаткие, еще существовали тогда. Я подружилась с дочерью израильских дипломатов. После праздничного обеда мы вернулись к их машине и обнаружили, что багажник аккуратно вскрыт. Исчез наш огромный чемодан, наполненный зимними вещами, которые мы собирались оставить русским друзьям. Мы вызвали милицию, но она не проявила никакого интереса к происшествию. Казалось, что ограбление было подстроено. Мы восприняли этот эпизод как предвестие худших неприятностей. Полное равнодушие милиции подтверждало наши подозрения.

В эти дни знакомый матери, сотрудник американского посольства, человек, который готов был идти на риск ради русских диссидентов и писателей, предоставил матери возможность воспользоваться дипломатической почтой. (Особой диппочтой, а не той, которой пользовались мы и которую, как оказалось, время от времени вскрывали в американском посольстве в Хельсинки. Так, я получила выговор в посольстве за то, что мои школьные друзья из Беркли посылали мне в письмах новейшие скабрзные анекдоты. Мне было сказано, что «диппочта не для этого».)

По моим воспоминаниям, в эти дни из маминой сумки пропало какое-то письмо – то ли письмо, которое кто-то просил ее переслать, то ли ее собственное, еще не отправленное. Помню только, что родители были крайне обеспокоены. Случай с чемоданом показал нам всю нашу беззащитность.

Вечером 5 июня мы с матерью прибыли на вокзал, к ленинградскому поезду. Мы заказали билеты в отдельном купе, однако, открыв дверь, обнаружили в нашем купе двух пассажиров: один, маленький, смуглый, лоснящийся, безупречно говорил по-английски; другой – в военной форме, увешанный медалями, с огромной сверкающей, морщинистой, шишковатой лысиной. Типичные злодеи из второсортного шпионского фильма. Мать принялась протестовать, уверяя, что произошла какая-то ошибка, но безуспешно. Наши соседи вели себя с откровенной враждебностью и даже отказались выйти из купе, чтобы мы с матерью могли переодеться перед сном. Наконец в пижамах или одежде, не помню, мы улеглись. Мать на нижней полке, я наверху, лоснящийся тип внизу, толстый офицер – напротив меня. Погасили свет.

Я прижалась спиной к стенке и закрыла глаза. Вдруг открываю глаза и вижу – в темноте на меня уставился толстый офицер, смотрит

как удав на свою жертву. Глаза блестят. Потом одним, тщательно рассчитанным движением он запускает голую руку ко мне в постель. Застыв, я следила за всем этим как бы из другой сферы бытия – потеряв дар речи от неожиданности и испуга. Его рука, ищущая моего тела, схватила меня за грудь. Я вжалась в стену, стараясь уклониться. А он, по деликатному выражению газеты «Нью-Йорк таймс» (в некрологе моей матери, напечатанном 7 марта 1992 г.), принялся «теребить» меня. Наконец я пришла в себя и стала звать маму на помощь. Вспыхнул свет, последовала свалка, в которой принимали участие все четверо. Я заметила, что моя мать, которая крича и плача старалась защитить меня, в то же время, неизвестно для чего (как мне тогда показалось), прижимает к себе сумочку, которую безуспешно пытается выхватить лоснящийся тип. Дальше я ничего не помню. Как прошел остаток ночи? Мы потушили свет и снова легли спать? Или я сидела на нижней полке, с мамой, уставившей гневный взгляд на двух мужчин? Надеюсь, что так.

Наутро мы прибыли в Ленинград и поехали в гостиницу. После завтрака нас задержали и доставили в отделение милиции. Нам было сказано, что наши ленинградские визы недействительны и нас отправят назад в Москву. (Они не выполнили этой угрозы; мы остались в Ленинграде.) Большую часть дня мы провели в милиции. Потом нас выпустили и мы вернулись в гостиницу.

К этому времени мать начала терять самообладание. Ее била дрожь, душили слезы. В какой-то момент (может быть, это было после завтрака, до ареста) мы с ней пошли в туалет, и у меня на глазах она вынула из сумочки какую-то бумагу, разорвала ее на мелкие кусочки и спустила в унитаз. Или это было уже в милиции? Кажется, это были ее дневниковые записи, но я точно не знаю. Позже я не решалась расспрашивать ее об этих событиях – так глубоко они поразили и изменили ее. Сейчас, когда я пишу о них, я старше, чем она была тогда (ей было тридцать шесть лет), но я вижу их только глазами ребенка. Я чувствую себя девочкой, переживающей те ужасные три дня, под арестом, бьющейся, как проколотая бабочка, живая, но безголосая, производя энергичные движения, обреченные остаться безуспешными.

Рано утром 7 июня мы сели в поезд, идущий в Хельсинки. При подъезде к финской границе в купе вошли четыре человека. Они отвели мать в соседнее купе. Сквозь тонкую стенку я слышала тон ее голоса, настаивающий и просящий. Поезд остановился. Я выглянула в коридор. Казалось, что весь вагон был занят КГБ. Какие-то люди энергично ходили по коридору, слышался звук закрываемых дверей. Время шло.

Наконец вернулась мать в окружении четырех мужчин, один из них – с пистолетом. Она сказала мне: «Робин, собирайся. Мы выходим». – «Здесь?» Мы спустились из вагона, перебрались через железнодорожное полотно и остановились в заросшем кустарником поле. Нас окружили. У меня отобрали записную книжку. Матери было сказано, что если она не подпишет какую-то бумагу (кажется, это было заявление о том, что она многократно встречалась с Оксманом), нас обеих арестуют и мы сгнем в советской тюрьме. Она отказалась. Мы продолжали стоять в июле. Человек с пистолетом казался и нелепым, и страшным. Пистолет выглядел неловко, откровенный и беззащитный знак. Пассажиры высовывались из окон, глядели на нас, закусывая, бросая огрызки. Прошел почти час. Палило солнце.

Мы все стояли, окруженные четырьмя мужчинами. Наконец один из них пошел к будке, стоящей неподалеку. Должно быть, он поговорил с кем-то по телефону. Выйдя, он сердито махнул рукой, как бы отгоняя мух, приказывая нам вернуться в поезд. Испытание подошло к концу, но для моей матери трагедия только начиналась. Позже, когда она описала происшедшее служащим госдепартамента, они высказали предположение, что советские власти искали тогда случая спровоцировать инцидент с арестом американца. В самом деле, вскоре КГБ нашло более подходящего кандидата для своей гнусной цели. Другой американец, профессор Фредерик Баргхорн, был арестован в Москве. Кажется, какие-то люди бросились к нему на улице и буквально всунули в руки пакет. Через несколько минут он был арестован и обвинен в обладании планом водородной бомбы. По мнению американских служащих, наши гэбэшники получили выговор тогда, по телефону, за неловкую попытку использовать для этой цели женщину с ребенком. Я должна извиниться за то, что опять вторгаюсь в эту атмосферу второсортного шпионского фильма.

В последовавшие затем часы и дни я смотрела, как мать курила, зажигая одну сигарету о другую, – раньше я читала о таком, но в жизни никогда не видела. У нее так дрожали руки, что сигарета не попадала в рот. Вечером 7 июня в Хельсинки, в безопасности, я, наивный, драматически настроенный подросток, записала в дневнике: «Теперь всю свою жизнь она будет чувствовать – что бы ни случилось с ним, это ее вина» Но как бы ни были наивны и драматичны эти слова, к несчастью, они обернулись истиной.

Вскоре после этого мать сказала мне: «Я накажу себя тем, что откажусь от публикации книги о «Войне и мире». Храбрая маленькая женщина, она-таки наказала себя, но за что? За то, что она не подписала сфабрикованное КГБ заявление, рискуя быть арестованной вместе с дочерью? За то, что она вывезла на Запад «Реквием»? Вся ее вина заключалась в том, что они вытащили у нее из сумочки лист

бумаги, это невинное письмо, которое только подтвердило то, что они уже и так знали, и более подробно, письмо, в котором только и говорилось, что она познакомилась с русским коллегой.

Профессор Индианского университета Вильям Эджертон через восемь дней после смерти моей матери писал мне:

«... Я уже немало знал об этой поездке в Советский Союз в 1963 году от самой Кэтрин и еще больше узнал из статьи в «Таймс». Так, я не знал, что Вы были с ней. Я только что перечитал мою переписку с Кэтрин того времени и наткнулся на копию загадочного письма, которое я написал ей в июне 1964 года, после поездки в Москву для переговоров о программе академического обмена: «Я слышал, что неприятности у нашего общего друга прекратились и даже, что было бы безопасным навестить его. Я усомнился в разумности этого, ввиду того что его стены, должно быть, имеют уши. Вместо этого я просил передать ему содержание наших с Вами долгих разговоров, как Вы и просили. До отъезда я не успел получить известия от него, но вполне уверен, что все было ему передано. Я знаю, что Вы, как и я, будете очень рады узнать, что, по всей видимости, у него сейчас нет неприятностей». Речь идет, как Вы, конечно, понимаете, об Оксмани. Кажется, Вы и Кэтрин были в Москве весной 1963 года, не так ли? Моя жена Джуди и я провели в Москве осенний семестр. Помню, в это время у Юлиана Григорьевича были такие неприятности, что я не решился пойти к нему домой. Мой старый друг, Илья Самойлович Зильберштейн, устроил нам встречу у себя. Тогда-то я и услышал от Ю. Г. об искаженной версии того, что произошло с Кэтрин, версии, которую ему сообщили, должно быть, во время допросов в КГБ».

Эджертон затем пишет, что он обещал Оксману поговорить по возвращении с моей матерью, что он слишком хорошо знал ее, чтобы поверить истории, распространяемой КГБ, и что, поговорив с ней, он известил об этом Оксмана, через Зильберштейна, «так как не мог бы доверить никому другому передачу сообщения Юлиану Григорьевичу».

Несмотря на уговоры издателей и коллег, моя мать так и не напечатала свою книгу «Генезис «Войны и мира». Она опубликовала множество прекрасных, своеобразных статей и большое количество рецензий. В 1976 году под ее редакцией и с ее предисловием вышел сборник критических статей о Солженицыне (Solzhenitsyn. A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall), который она посвятила памяти Ю. Г. Оксмана. Я закончу этим посвящением:

Памяти
Юлиана Григорьевича Оксмана (1894–1970),
выдающегося русского литературоведа,
пережившего десять лет советских лагерей
и годы ссылки,
который, как Солженицын, после «реабилитации»
мужественно избрал путь свободного человека
в мышлении, в жизни, в работе.
Как и Солженицын,
будучи исключен из Союза советских писателей,
лишенный средств к существованию,
он не раскаялся,
но продолжал свой труд
во имя свободы России и русской литературы,
труд, который будет жить
и тогда, когда имена его преследователей
будут преданы историей забвению – или позору.

Университет Брэндайс

Перевод с английского И. Паперно

Приложение

Составитель Р. Фойер-Миллер

Kathryn Beliveau Feuer was chairman of the Department of Slavic Languages and Literatures at the University of California at Berkeley and at the University of Toronto. She was Professor of Russian Literature at the University of Virginia until her death in March 1992. She is the author of the unpublished manuscript The Genesis of War and Peace and the editor of Solzhenitsyn: A Collection of Critical Essays. She is the author of many essays on Russian literature as well as of the novel Strike for the Heart (New York: Doubleday, 1947) which won the Mademoiselle College Fiction. The following is a partial list of her articles and essays:

The Book that Became War and Peace // The Reporter, XX, No. 10, May 14, 1959, 33–36.

Alexis de Tocqueville and the Genesis of War and Peace // California Slavic Studies, vol. IV, 1967, 92–118.

Introduction / Alexander Pushkin, The Captain's Daughter and Other Stories, New York, 1971, vii–xv.

Solzhenitsyn and the Legacy of Tolstoj // California Slavic Studies, vol. VI, 1971, 113–128.

Tolstoy and Stendhal: Human Freedom and Artistic Determinism, in Lyman H. Legters, ed., Russia: Essays in History and Literature, 1972, 117–134.

Solzhenitsyn and the Legacy of Tolstoj, reprinted in John B. Dunlop, Richard Hough, Alexis Klimoff, eds., Aleksandr Solzhenitsyn: Critical

Essays and Documentary Materials, 129–146; and «August 1914 : Solzhenitsyn and Tolstoy», *ibid.*, 372–381. Belmont: Nordland, 1973.

Fathers and Sons: Fathers and Children, in John G. Garrard, ed., The Russian Novel from Pushkin to Pasternak. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1983.

Family Chronicle: The Indoor Art of Sergei Aksakov // Ulbandus Review, vol. 2, No. 1, Fall 1979, 86–102.

Stiva, in Kenneth M. Brostrom, ed., Russian Literature and American Critics, 1984, 347–356.

Introduction / «What is to be Done about What is to be Done?» to Nikolai Chernyshevsky, What Is To Be Done? tr. N. Dole and S. S. Skidelsky, Ann Arbor: Ardis, 1986, vii–xxxiii; «A Note of the Translation», xxxv–xxxvi; «A Note for A. N. Pypin and N. A. Nekrasov, xxxvii–xxxviii; «List of Unidentified References».

Three Easy Pieces: Izmailov to Pushkin; Pushkin to Gogol; Gogol to Balzac / Language, Literature, Linguistics, In Honor of Francis J. Whitfield on his Seventieth Birthday, ed. Michael S. Flier and Simon Karlin-sky, Berkeley, 1986, 29–39.

Intentional and Emergent Structures in Dead Souls. Chichikov: A Case for the Defense / In Working Order: Essays Presented to G. S. M. Luckyj. Ed. Ralph Lindheim. Edmonton, 1990, 216–233.

This Woman's Whole Existence, in Russianness, ed. Robert L. Belk-nap. Ann Arbor: Ardis, 1990, 166–172.

М. О. Чудакова

По поводу воспоминаний Л. Фойера и Р. Фойер-Миллер

В центре драматических событий тридцатилетней давности, описанных в ценных мемуарных сообщениях двух американских ученых, – фигура русского ученого и общественного деятеля, чья биография привлекла в последнее время особое внимание. Напомним основные публикации, сюда относящиеся.

В 1984 году публикацией в первом «Тышняновском сборнике» воспоминаний Ю. Г. Оксмана о Тышнянове, с близким к пределу возможного в тогдашних цензурных условиях воссозданием в сопроводительной статье житейской и научной биографии мемуариста (имя которого уже двадцать лет находилось под запретом, то смягчаемым, то вновь

подтверждаемым цензурной практикой), было начато изучение одной из ключевых для отечественного общественного быта 1960-х годов и колоритной фигуры ученого.

Изучение было продолжено Л. Флейшманом, опубликовавшим письмо Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве (*Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. 1987). Обратившись в неподцензурной печати Стэнфордского университета к узловому эпизоду последнего (московского) периода жизни ученого (1956–1970), публикатор не только осветил завязавшуюся на «воздушных путях» (и сыгравшую роковую роль в жизни Оксмана) переписку двух исследователей как важный фрагмент возобновившегося наконец диалога двух частей русской культуры, но и оценил единственную в своем роде в ситуации начала 60-х годов роль Оксмана, «который не представлял себе возрождения творческой самостоятельности и интеллектуальной свободы в советской России вне диалога и сотрудничества со «второй», «зарубежной» Россией». При этом резкое похолодание, начавшееся в конце 1962 года, не остановило порыва ученого. Оно заставило его (вразрез с поведением многих) «не оборвать сношения со «второй» Россией, а напротив – усилить их».

В этом «напротив», добавим, была, пожалуй, доминанта выдающейся – и резко выдававшейся на советском (в том числе и либеральном) фоне – личности. Сила сопротивления, заложенная в нем, служила примером и подспорьем для продолжения его усилий теми, кто был к нему в какой-то степени близок.

В ТМ-88 редколлегия воспользовалась открывшейся возможностью (этим выпуском началась новая, вторая серия сборников – в новое, уже набиравшее силу время, см. предисловие к наст. изд.) вернуться вновь к материалам обширного архива Оксмана и к его биографии. Печатаемая комплекс лагерных писем к жене¹, мы обратились в сопроводительной статье и к эпизодам 1962 – 1963 гг., говоря о том, как, «сознательно идя на риск столкновения с властями, Оксман взял на себя функцию обвинителя, мстителя за погибших – можно было бы сказать, романтическую роль Монте-Кристо»². Повторим – новое вре-

¹ О ней см.: ТМ-88. С. 97, 98, 104–105 (в этой же публикации приведены ее мемуарные наброски); *Пугачев В. В., Динес В. А., Герасимова Л. Е.* Подвиг жизни Антонины Петровны Оксман // «Тамиздат». От осуждения к диалогу. Саратов, 1990 (сборник посвящен ее памяти). Еще ранее в гуманитарных сборниках Саратовского университета появились материалы, относящиеся к биографии и наследию Оксмана. См.: *Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли.* Саратов, 1988. Вып. 5. С. 172–174, ср. с. 3–4 (здесь и далее мы не касаемся специальных пушкиноведческих и декабристоведческих вопросов, связанных с концепциями Оксмана и подробно обсуждаемых в разных выпусках этого издания).

² ТМ-88. С. 111.

мя только набирало, но еще не набрало полной силы, цензурные ограничения (особенно касающиеся деятельности КГБ – притом не в сталинские, а послесталинские времена) еще не пали окончательно, и мы весьма скупо упоминали о том, что бескомпромиссные действия ученого «привели в августе 1963 года к резкому конфликту с одним из государственных ведомств» и «постепенному отстранению его от активной деятельности, включая увольнение из ИМЛИ и исключение из Союза писателей»³.

Несмотря на то что к тому времени мы располагали важными документами и сведениями, в эпизоде 1963 года оставалось много неясного. Так, имелись неопровержимые, казалось, свидетельства того, что летом 1963 года у знакомой Оксмана, американской славистки К. Фойер КГБ изъясил некие документы, скорым следствием чего был обыск, произведенный у Оксмана. Но в опубликованном Л. Флейшманом письме Оксмана к Струве (оно датируется публикатором летом 1965 года) сообщалось: «Обыск у меня, в связи с глупейшими стенографическими записями в записной книжке К. Фойер, произошел 5/VIII 1964 г. Следствие велось до начала декабря того же года, без каких бы то ни было неприятных результатов для меня. Материалов для предания меня суду не оказалось, а административная расправа с людьми моего положения считается неудобной, как дискредитирующая «режим». Однако, 7 октября 1964 г.» – и далее Оксман сообщал об исключении его из Союза писателей, об увольнении – спустя три недели – из Института мировой литературы, удалении из редколлегий ряда изданий (в большинстве из которых, заметим, он был в эти годы главным двигателем и генератором идей) и о том, что «секретный циркуляр Комитета по делам печати СССР» вывел его имя из печати⁴. С этим запретом мы и столкнулись двадцать лет спустя, в 1984 году, когда, благодаря неожиданному сочувствию цензора из самого верхнего этажа цензуры (снова отсылаем к предисловию к настоящему сборнику), удалось спасти упомянутую выше работу, сведя дело к предельному (до неестественности – см., например, само заглавие публикации) сокращению упоминаний имени ученого.

Описка автора письма в дате обыска (закрепленная в сопроводительном тексте: «Неожиданно, в 1964 году, после произведенного на квартире Оксмана обыска он был уволен...»⁵ и т. д.), с трудом угадываемой и по контексту письма («Следствие велось до начала декаб-

³ Там же. С. 112.

⁴ Stanford Slavic Studies. Vol. 1. P. 67–69.

⁵ Там же. С. 19.

ря того же года ... Однако, 7 октября 1964 г. ...»), теперь должна быть исправлена⁶.

Эпизод с Фойерами, точно датированный участниками события в их специально написанных для нашего сборника воспоминаниях 7-го июня 1963 года, повлек за собой обыск у Оксмана – спустя два месяца. Упоминаемое Фойерами дело американского ученого Ф. Баргхорна, обвиненного в шпионаже, было сфабриковано КГБ осенью того же года – 31 октября Баргхорна арестовали и продержали на Лубянке 16 дней (приводим эти даты по «Нью-Йорк тайме» от 20 ноября 1963 г.). Возможно, между делом Баргхорна и преследованием Оксмана существует связь: в тот момент КГБ явно стремился усилить контроль за контактами интеллигенции с Западом, ограничить их и запугать их участников.

Обыск у Оксмана проводился 5 августа 1963 г. с 10.30 утра до 18.10 и, как сказано в протоколе, был прерван «в связи с поздним временем и усталостью наряда», а «недосмотренные предметы и литература оставлены в кабинете-комнате, которая опечатана гербовой печатью КГБ». 6 августа с 9.45 до 15.40 обыск продолжался. Вместе с многочисленными отпечатками и вырезками статей Г. П. Струве и других зарубежных ученых и литераторов (в том числе – статьи Л. Фойера «American Travelers to the Soviet Union. 1917 – 1932») были изъяты письма Струве к Оксману (от 15 сент., 17 дек., 18 дек., 19 дек. 1962 г., 7 марта и 5 мая 1963 г.); как пояснялось впоследствии в справке КГБ для секретариата Союза писателей, «переписку Оксман хранил между страниц журналов советского издания (в своей библиотеке)».

⁶ Ср. в одной из записей Оксмана об Ахматовой, с датой 29 октября 1963 г.: «Она знает, что у меня отобрали ее «Поэму без героя» (обе редакции) и воспоминания о Манделштаме, но не хватило духу сказать, что отобрали и некоторые мои дневниковые записи о ней – с 1957 года» (*Зайцев А. Д.* «Человек жизнерадостный и жизнедеятельный...» (Набросок портрета Ю. Г. Оксмана по материалам его архива) // *Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 563*; те же записи Оксмана (с сокращениями и разночтениями): *Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 645*). В связи с миссией К. Фойер см. замечания Ахматовой о возможной и затем состоявшейся публикации «Реквиема» за границей: *Зайцев А. Д. Указ. соч. С. 561, 565*. В советских условиях такие события, как арест или обыск, фиксировались письменно в документах соответствующего ведомства, а вне их – лишь в устной конфиденциальной речи (кроме тех случаев, когда власти считали нужным опубликовать официальное или полуофициальное сообщение). Отсюда небольшое смещение (обыск отнесен к сентябрю 1963 г.) даже в содержательной статье, биографическая часть которой основана на сведениях, полученных от самого Оксмана и его жены: *Пугачев В. В., Динес В. А.* «И все-таки она вернется!» // *Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1989. Вып. 5. Ч. 2. С. 48.*

К декабрю 1963 года следствие закончилось, и уголовное дело против Оксмана (всего за пять лет до этого, 7 октября 1958 года, после долгих хлопот получившего документ о своей реабилитации по делу 1936–1937 гг.) было прекращено. Внезапный вызов – год спустя, осенью 1964 года – на заседание секретариата Союза писателей (вызов, который Оксман получил накануне заседания) произвел на него сильнейшее впечатление именно потому, что он считал ситуацию давно завершённой. «Когда я подписывал в декабре прошлого года последний раз стенограмму своего допроса, – говорил он на заседании секретариата Союза писателей 7 октября 1964 года, – мне было сказано: «Мы вас пригласим еще раз, поговорим, но дело закончено. Вы привлекаетесь, как один из многих свидетелей, по шпионско-пропагандистской деятельности американских лиц». В заключительном выступлении на том же заседании Оксман сказал: «Я, конечно, ошарашен. Я получил повестку вчера, без обращения. Меня ошарашило. Я был уверен, что все закончено».

Следствие 1963 года выявило «связи» Оксмана с профессором Мартином Малиа, через посредство которого он «установил нелегальную переписку с проживающим в Америке белоэмигрантом – профессором русского языка Калифорнийского университета – Глебом Струве», – так информировал собравшихся для исключения Оксмана из своих «рядов» один из секретарей Союза писателей, зачитывая справку, присланную из КГБ. Затем, продолжал докладчик в обычном для таких текстов и действий стиле, гипнотически воздействовавшем на подобные аудитории, Малиа сменила К. Фойер, которая «имела задание встретиться с Ю. Г. Оксманом, чтобы передать ему очередную порцию антисоветской литературы и получить от него подробную информацию по ряду внутрисполитических вопросов». По недавнему устному свидетельству историка Терри Эммонса, после отъезда Малиа и до приезда К. Фойер связь между Струве и Оксманом поддерживал он – при содействии известного историка, профессора МГУ П. А. Зайончковского, который, однако, не стал знакомить Т. Эммонса с Оксманом, чтобы не подвергать их обоим опасности. Далее оратор на писательском заседании продолжал излагать гзбистскую справку: «Анализ материалов убеждает в наличии в действиях Ю. Г. Оксмана состава преступления уголовно-наказуемого характера. Однако в процессе следствия не получено доказательств, подтверждающих, что изложенное Ю. Г. Оксманом осуществлялось из преступных побуждений и из враждебных целей, а поэтому в уголовном порядке подлежит прекращению. Вместе с тем материалы расследования подтверждают совершение Оксманом Ю. Г. порочных действий, не совместимых с честью и достоинством советского ученого и советского писателя».

После выступлений двенадцати присутствовавших первый секретарь Союза писателей Г. Марков объявил: «У нас одно предложение – об исключении Юлиана Григорьевича Оксмана из членов Союза писателей. Прошу голосовать. Единогласно. Вы исключены»⁷.

Это произошло через четыре с половиной года после того, как Оксман был восстановлен в Союзе писателей 17 февраля 1960 г. (восстановление заняло 5 лет).

12 октября 1964 г. он написал своей близкой приятельнице К. П. Богаевской записку из Переделкино: «Чувствую себя нормально, так как давно готов был ко всяким неприятностям. Но годовая «выдержка» – отвратительное лицемерие» (адресат приводит эту цитату в воспоминаниях о драме 1963 – 1964 гг., написанных по просьбе редколлегии «Тыняновских сборников»; мы предполагаем опубликовать их полностью вместе с написанными также по нашей просьбе содержательными мемуарными заметками А. Л. Гришунина).

Поскольку в руки КГБ попали только письма Глеба Струве, а не собственные письма Оксмана, он имел некоторую «свободу маневра» и, как можно предположить по его выступлениям на секретариате, старался увести следствие на ложный путь – от очень ценных для изданий Г. Струве сведений по биографии Мандельштама и его современников (особенно – об абсолютно темном тогда для Запада периоде второй половины 30-х годов), которые он собирал и передавал издателю через Малиа. Так, Оксман уверял, что Малиа дал ему «рукопись своей работы о Мандельштаме», «уничтожающий разбор» которой он будто бы написал «на шести страницах». Одно из писем Струве («научного руководителя» Малиа) Оксман пытался представить как ответ на этот разбор.

Госбезопасность ознакомила секретарей-писателей с фрагментом другого письма Струве: «Я приготовил для иностранной печати документ, который Вы передали М. М., и надеюсь, что он скоро будет опубликован (конечно, без всякого указания на Вас)», – а также с информацией о том, что в «Русской мысли» и в других зарубежных газетах «была опубликована в качестве письма «известного советского литератора» статья с явно тенденциозной оценкой положения дел в советской литературе. Статья подписана псевдонимом XYZ. <...> К этим же обозначениям Оксман прибегал в своих записках».

⁷ 20 января 1965 г. Г. Марков говорил на собрании московских писателей: «Литератор Оксман был избалован... в прямых связях с американскими реакционными центрами (через их представителей), с антисоветской печатью, в которой под шифром появлялись откровенно клеветнические статьи о советской литературной жизни. <...> Ведшие следствие по этому делу поступили в высшей степени гуманно, решив ограничиться обсуждением поступка Оксмана в общественном порядке» (цит. по: Пугачев В. В., Динес В. А. Указ. соч. С. 60).

В своих воспоминаниях К. П. Богаевская рассказывает, что после обыска «его вызвали на Лубянку и дали прочесть напечатанную за рубежом статью <...> о наших литераторах – секретных сотрудниках, попросту доносчиках – Я. Е. Эльсберге, В. В. Ермилове, Р. М. Самарине и Н. В. Лесючевском (пятого – кажется, их было пять – я не помню). Статья эта, подписанная буквами «X.Y.Z.», по словам Ю. Г., была написана великолепно, «прямо пером Герцена».

Когда он ее прочел, его спросили:

– Ну как, что скажете?

– Здорово, – ответил я.

– А у нас есть сведения, что это ваш псевдоним.

– Ну, таких псевдонимов множество, еще с древности. Я бы хотел так блестяще писать, но не умею. Статья не моя».

Пятым был А. Софронов (более бегло были упомянуты зав. отделом культуры ЦК Д. Поликарпов и председатель Госкомитета по кинематографии А. Романов), о котором автор статьи писал: «Продолжает оставаться в числе руководителей «борьбы за мир» и главным редактором журнала «Огонек» известный своей бездарностью драматург Анатолий Софронов. Но не менее известен Софронов и как инициатор гибели в тюрьмах и лагерях многих молодых и старых писателей». Софронов, наиболее близкий к партийным верхам, сыграл возможно решающую роль в возбуждении «дела» Оксмана в Союзе писателей спустя год после «закрытия» его в КГБ (отметим, что он был единственным из секретарей Союза – участников заседания, имевшим приятную возможность прочесть о себе столь нелюбезные вещи).

Почти одновременно с «Русской мыслью» (от 3 августа 1963 г.) эту статью (предъявленную участникам писательского собрания в составе альбома (!) документов, переданных из КГБ) опубликовал за подписью «NN» журнал «Социалистический вестник» (1963, май – июнь), под названием «Доносчики и предатели среди советских писателей и ученых» (нестесненность в выражениях для знавших Оксмана выдает его руку, пожалуй, не менее, чем автограф⁸).

Публикация начиналась редакционным предупреждением: «В июльском номере лондонского журнала «Encounter» напечатан полученный редакцией из Советского Союза документ, избличающий преступления различных «сталинистов», продолжающих и сейчас играть видную роль в литературной и общественной жизни». Далее цитировалась предпосланная документу в первопубликации заметка, где среди прочего сообщалось: «Печатаемый нами ниже документ был состав-

⁸ Об автографе, сохранившемся в архиве Г. Струве, впервые сообщил Л. Флейшман (Указ. соч. С. 70).

лен в начале этого года одним известным советским литератором и доставлен нам через Варшаву с просьбой предать его огласке в «свободном мире». После текста статьи в «Социалистическом вестнике» следовало еще одно редакционное примечание «Encounter'a».

Между тем постраничный просмотр комплекта журнала «Encounter» показал, что не только в июльском, но и *ни в каком другом номере* за 1962–1963 гг. документ не печатался (хотя, скажем, в «Письме из Москвы» в № 7 за 1962 г., в отделе «Письма» в ряде других номеров журнал касается близких тем). Это обстоятельство, как ни странно, до сих пор еще не было выявлено.

Что касается указания на маршрут «через Варшаву», то оно, скорее всего, было отвлекающим маневром, способом отвести внимание КГБ (направленное преимущественно, кажется, на русскоязычную печать) от «воздушного пути» документа из Москвы непосредственно в США, в руки Глеба Струве.

В пределах данной публикации мы останавливаемся в большей степени на «иностранном» аспекте событий. К столетию ученого предполагается полная публикация всех собранных нами материалов, восстанавливающих историю взаимоотношений этой яркой личности – с обладавшей огромной, но не безграничной мощью государственной машиной.

* * *

Несколько слов о возникновении публикуемых мемуаров.

В июне 1992 г. профессор В. Эджертон прислал мне письмо, в котором писал о Кэтрин Фойер и ее дочери Робин Фойер-Миллер: обе они «во время своего пребывания в Москве в 1963 году стали мишенью атак КГБ – части кагэбистского преследования Юлиана Григорьевича. Это интересная и важная история, правда о которой должна быть рассказана русскому народу». В. Эджертон приложил копию своего недавнего соболезнующего письма к Р. Фойер-Миллер (часть которого цитируется в ее публикации), где писал, что из некролога в «Нью-Йорк таймс» узнал, в частности, о роли К. Фойер в переброске на Запад копий «Реквиема»; это заставило его осознать, что сделанное ею в роли посредника «в те ужасные времена» должно быть сохранено для истории. Он предлагал Р. Миллер рассказать обо всем этом на страницах «Тьянновского сборника».

Р. Миллер откликнулась на продиктованную глубоким историческим чувством и стойким отвращением к тоталитаризму идею старого друга своей матери. Потрясенная своим горем, она обещала в нашем разговоре (в Гарварде в июне 1992 г.) сделать над собой все возможные усилия и написать, что вспомнит, а также попросить о том же отца.

Льюис Фойер – социолог, историк философии. Робин Фойер-Миллер, как и ее мать, специализировалась по истории русской литературы, занимается русским романом, главным образом Достоевским.

Оба текста впервые приоткрывают завесу над делом Оксмана 1963 года – с той стороны границы – и над обстоятельствами одного из первых прорывов «железного занавеса в литературе», как пишет Л. Фойер. Ценная часть его мемуарной статьи, четко и определенно восстанавливающей весь костяк событий, – дневниковая запись беседы с Оксманом в мае 1963 г. Отметим нигде более не встречавшееся упоминание о том, что знакомство Оксмана с Бухариным относится к 1918 – 1919 гг.⁹

Не полное совпадение двух «независимых отчетов», как написала в сопроводительном письме Р. Миллер, «подтверждает снова особую сложность самих событий. А что, собственно, происходило на самом деле? Даже при наличии четких дневниковых записей и воспоминаний сказать все равно трудно».

Перед нами – работа исторического сознания людей второй половины XX века, времени, запечатленного в несметном количестве вербальных и аудио-визуальных свидетельств и в то же время скрытого огромной своей частью в пучине уничтоженных или все еще недоступных источников. Знание о событии, происходящем сегодня на другой половине земного шара, – и незнание или очень неполное знание того, что происходило рядом, за стеной. История России протекала в этих противоречиях; ее письменное восстановление требует сегодня не только огромных источниковедческих трудов, но и методологической рефлексии: что именно можно считать частью истории?

Редколлегия «Тыняновских сборников» благодарит Р. Фойер-Миллер и Л. Фойера за усилие памяти, сделанное с истинно американским (в российском его восприятии) самообладанием, пониманием общегуманных целей и волей к результату в столь эмоционально тяжелое время их жизни.

⁹ Ср. конспективную запись Оксмана 1960-х годов – он надеялся развернуть эти тезисы в более подробные воспоминания: «Обязательно надо записать о моих встречах летом 1934 г. с Л. Б. Каменевым в Ленинграде. <...> Подготовка к съезду писателей. Бухарин и Каменев в Ленинграде (в ленинградской квартире Бухарина во дворе АН). Подготовка речей Бухарина, Каменева, Горького. Н. Эренбургу < и > мне поручено собрать материал по теории литературы, о преемственности социалистического реализма...» (Зайцев А. Д. Указ. соч. С. 534 – 535).

Лорин
Сергей Иванович

А. Чудаков

СЛУШАЮ БОНДИ

в номере от МГУ
А. Чудаков

...он воспитал наш пламень,
Положен им краугольный камень. 4.12.95.

А. Пушкин

Не много написал Грановский, но не писателя
в нем жаль, в нем жаль профессора.

Из отзыва современника

Впервые я услышал С. М. Бонди на первом курсе. Никто из профессоров филологического факультета МГУ не произвел на меня более сильного впечатления, — а ведь нам читали и Н. К. Гудзий, и С. И. Радциг, и В. Ф. Асмус, и П. С. Кузнецов, и В. И. Чичеров. Может, поэтому (или еще потому, что мне было 16 лет) многое из того, что он говорил, запомнилось почти буквально — потом я проверял по своим тетрадям с подробными записями его лекций. Листая эти тетради, я обнаружил, что, оказывается, я имел обыкновение записывать не только собственно лекции, но и отступления, «посторонние» рассказы Бонди — о Мейерхольде, Сологубе, Щербе, А. Белом, о великих пушкинистах, а также разные сведения: что МХАТ (МХТ) первый ввел обычай закрытых дверей после начала спектакля, что рукопожатие мужчины и женщины в пушкинскую эпоху имело эротическое значение. Или характеристики: «одноглазый фронт Гнедич». (Удивляюсь, как я в таком возрасте догадался, что эти рассказы, высказывания важны не менее лекций*.)

* Была у меня еще рубрика в конце тетради: «Бонди — человек XIX века». Туда я заносил примеры его архаического и чрезвычайно нравившегося мне словопотребления: в концерт, об нем, посмотревши, астроном, поэт старается о другом, абшид, каракуля, кокет (об Онегине). Или — его замечания на языковые темы: «У Мейерхольда мы были не студийцами — тогда не было этого слова, а называли себя «студийцами» — ведь есть же слово «киприот».

Немного позже, когда я познакомился с Бонди ближе, я имел возможность слушать уже одни отступления – между звонками (тогда между первым и вторым часом лекции делался перерыв в десять минут), на конференциях в Ленинграде и Москве. Еще позже, в доме творчества в Малеевке мне посчастливилось провести вместе с ним несколько сезонов – я сидел с ним за одним столом, сживал и у него на веранде на шпестеном диванчике. Все разговоры – точнее, рассказы С. М. я всегда старалась записать – обычно в тот же день.

1

Замечательный пушкинист Сергей Михайлович Бонди был прежде всего замечательным лектором.

Есть два типа лекторов. Одни исходят из того, что слушатель уже что-то, а может быть, и не так уж мало, знает. Таким был В. В. Виноградов. Читая в 50-е годы свои курсы, он полагал, что присутствующие прочли те пятнадцать томов о Гоголе, Достоевском, Пушкине, Лермонтове, Толстом, Ахматовой, Зощенко, которые он к тому времени написал. Он мог обмолвиться: «То, что я когда-то называл «мышление литературными стилями». И более на этом не останавливался, полагая, что слушатели, конечно, давно знакомы с огромным разделом под этим названием в шестисотстраничном «Стиле Пушкина». Может быть, он и не ошибался: на его лекции обычно ходила в полном составе кафедра русского языка во главе с проф. А. И. Ефимовым, кое-кто с кафедр теории и русской литературы, какие-то посторонние немолодые люди. Хорошо помню, что его спецкурс по языку художественной литературы в 1957/58 гг. из студентов слушал я один, и Виноградов страшно удивился, когда я захотел ему его сдавать; это совершенно – и уже давно – не было принято.

Бонди же исходил из презумпции, что студент не знает ничего. Например, не помнит, кроме хрестоматийных, никаких стихотворений Пушкина – и не верил, что кто-то следует его совету «перечитать Пушкина». И в лекциях рассказывал все, ничего не опуская. Можно было даже слегка обидеться (говорю о своих ощущениях). Но потом я понял достоинства подобного метода: это была система, выстроенная полностью, без всяких пропусков, отсылок и подразумеваний; в ней были эксплицированы все ячейки, все звенья и уровни; так подробно осветив нечто, лектор может идти дальше, будучи уверен, что предыдущее слушатели знают не все по-разному, с пробелами и провалами, а – после его лекций – примерно равно.

Впрочем, Бонди читал одинаково перед любой аудиторией. Случилось так, что я, недавно прослушав в его курсе две интереснейших лекции о «Медном всаднике», попал на XIV Всесоюзную Пушкинскую конференцию в Ленинграде, где Бонди (14 февраля 1962 г.)

делал доклад о «Медном всаднике». Доклад этот по содержанию, манере и даже тону совершенно не отличался от лекций, прочитанных второкурникам!

То же самое было и с его докладом на Ломоносовских чтениях в МГУ 20 апреля 1956 г. «Путь Пушкина к реализму». Этот доклад был извлечен из тех же его лекций по XIX веку. Точь-в-точь так же эта проблема излагалась и в его спецкурсе «Реализм Пушкина и его влияние на русскую литературу» пять лет спустя. И слушателям спецкурса, студентам третье-четверокурсникам, и профессорам – участникам Ломоносовских чтений равно терпеливо объяснялось, что реализм не есть некий универсальный метод, а такое же направление, как и романтизм, что не надо путать реализм с верным изображением действительности, которое всегда было в литературе – и в классицизме, и в романтизме, и в фольклоре, ведь искусство во все времена выполняло одну из самых существенных своих задач – отражение истинных вещей существующего мира. Но в классицизме или романтизме это отражение не являлось главным, картины там заведомо необъективные: особо отбирались или предметы возвышенные, или обличались «низкие». И о реализме можно говорить лишь тогда, когда изображение реального положения вещей становится основной задачей. И такая смена главной установки – романтизма реализмом – произошла в русской литературе впервые в творчестве Пушкина в середине 20-х годов, причем произошла не медленно и постепенно, а быстро и резко. Подробно и популярно Бонди объяснял: не потому творчество Пушкина народно, что он в Михайловском слушал сказки Арины Родионовны и речь простолюдинов на ярмарках, а наоборот – из-за того и слушал, что в его творчестве рождалась истинная народность.

Эта привычная разъяснительность осталась и в его печатных текстах. Упомянув о Вяч. Иванове (в статье, напечатанной им не где-нибудь в виде предисловия к школьному изданию «Евгения Онегина», а в сборнике своих научных работ) и уже сообщив, что он «один из основоположников и теоретиков русского символизма», С. М. не удержится, чтоб не добавить: «Вячеслав Иванов был поэт и ученый-филолог».

Бывшие ученики Бонди могли писать диссертации, издавать книги – он все равно плохо верил, что они что-то знают или знают правильно. Он всегда искренне удивлялся, когда я в разговоре сообщал какой-нибудь точный факт, дату, подсказывал (в последние годы) забытую фамилию, – хотя я уже лет пятнадцать сам читал лекции, напечатал более сотни статей. Стоило, расспрашивая о Венгеровском семинарии, историей которого я немного занимался в связи с комментариями к Тьнянову, назвать какие-нибудь имена, С. М. вскидывался:

но! (Смеется.) Но я догадался! (С торжеством.) Я догадался! Это шестикрылый Серафим – женский образ!» Эпизоды были всегда из жизни Литинститута. Но, надо полагать, филфак МГУ давал не меньше материала для рассказов в аудиториях Литинститута – хорошо бы об этом спросить, например, у К. Ваншенкина. Удивительно, что из нашего и соседнего поколения вышли такие литературоведы, философы, лингвисты, критики, как С. Аверинцев, Л. Аннинский, М. Гаспаров, А. Жолковский, А. Зализняк, А. Карельский, В. Катаев, В. Лакшин, А. В. Михайлов, В. Непомнящий, Ю. Попов, Г. Ратгауз, Ст. Рассадин, Б. Успенский, Т. Цивьян, М. Чудакова, Ю. Щеглов. Может, потому, что были такие профессора, как Бонди.

2

Лекции Бонди не пестрели множеством имен и теорий. Эрудиции надо было набираться у других профессоров – В. В. Виноградова, Н. И. Конрада, В. Ф. Асмуса.

Список рекомендуемой литературы я обычно записывал на обратной стороне тетрадной обложки. Перебирая записанное за Бонди, я нашел одну такую тетрадку. На обороте обложки написано крупно: «Список литературы». А ниже – одна строка: «Перечитать Пушкина».

Но он делал то, чего не делал никто: воспитывал поэтический вкус. К сожалению, выпускник филфака, если он не стал профессиональным критиком, как правило, не может отличить плохое стихотворение от хорошего. Когда, в течение двадцати с лишним лет подрабатывая время от времени в одном крупном издательстве внутренним рецензентом, я пытался рекомендовать на эту работу сначала своих товарищей, а потом учеников, то не было случая, чтобы они оказались для этой работы пригодны. Это отсутствие литературного вкуса часто благополучно сохраняется и после написания диссертации, и второй диссертации, и позже.

Главное в подходе Бонди к литературе было то, что он обозначал как «эстетическое восприятие литературы». На эту тему он читал целые курсы; один из них я слушал в 1956 г. Так как С. М., по обыкновению, ничего на эту тему не опубликовал, привожу здесь некоторые его высказывания.

– Трудно представить музыкального критика без любви к музыке. Так же должно обстоять дело и в филологии: если вы без волнения читаете «Роняет лес багряный свой убор», «Брожу ли я...» или «Встает заря во мгле холодной» – вам не стоит заниматься литературой. Красоту прозы, например «Архиерея» Чехова, тоже можно чувствовать даже без особого внимания к содержанию – каким-то инстинктом, когда мороз подирает по коже и волосы встают на голове дыбом.

Но этого мало. Нужно иметь развитой художественный вкус. Уметь отличить хорошее от плохого.

К сожалению, это не считается за важное, пицнут в основном о каких-то социологических вещах. Надеждин был интересный критик, он был ниспровергателем, вроде Белинского. У него были блестящие статьи! Но, в отличие от Белинского, у него совершенно не было художественного вкуса. Плохой вкус был у Чернышевского. Да и в эстетике он был слаб. (Сейчас трудно представить смелость и редкость подобных высказываний. Помню, как с восторгом передавали из уст в уста высказывание А. Ф. Лосева: «Туповатый Чернышевский...»). Родоначальником традиции исключения из литературы художественной стороны был Тихонравов. Позже – Пыпин, Стороженко, Скабичевский, Овсяннико-Куликовский – все они имели дело только с идеями. Венгеров был такой же. «Это был замечательный человек, прекрасный педагог, очень знающий ученый, он много написал, создал замечательные биографические словари – но он ничего не понимал в поэзии!»

В справедливости этих слов С. М. я вполне убедился позже, прочитав большинство работ Венгерова. И в том, что Венгеров – хороший педагог, С. М. был тоже безусловно прав. В его семинарии работали Тьнянов, Балухатый, Комарович, бывал Шкловский. Их взгляды не имели ничего общего со взглядами учителя. Но он сумел им не только не помешать, но помочь выработать и укрепить эти взгляды.

– Образцом непонимания поэзии был Н. Л. Бродский. Достаточно сказать, что больше всего ему нравилась (на лице С. М. изображается ужас), как и Чернышевскому, – но это уже в наше время! – любовная лирика Некрасова! Самое слабое, что есть у этого поэта! Но нам нужны и такие кроты науки, эрудиты – для изучения областей, не связанных с эстетическими категориями.

Насчет вкуса, эстетического чувства Бонди вообще был очень строг.

– Томашевский был большой, очень серьезный ученый. Много знал! Но у него не было эстетического чувства. Совершенно другое дело – Шкловский, Тьнянов, Эйхенбаум. Они прекрасно чувствовали литературу. – И добавлял с неподражаемой ужимкой: – К сожалению, они были формалисты.

Высоко отзывался Бонди о художественном вкусе Г. О. Винокура.

– Неразвитый эстетический вкус – дело поправимое. Надо работать. Это – обязанность каждого литературоведа, работать над вкусом. Как? Взять за образец вкус Пушкина или прославленный вкус Белинского (с осторожностью) и проверять себя. Неплохо бы в университете устраивать зачеты – не для оценок, а чтобы каждый мог проверить свой вкус.

На вкусе, на собственном ощущении пушкинского стиля – прежде всего! – Бонди основывал свои мнения о правильности реконструкции пушкинских стихотворений по черновикам («лучшее доказательство – то, что это замечательные стихи!»), о принадлежности Пушкину разных спорных текстов. Хорошо помню, как ядовито издевался он над опубликованной в «Прометее» под эгидой Д. Д. Благого фальшивкой – будто бы найденным списком X главы «Евгения Онегина», приводя оттуда стихи вроде «Зимой и верно выпал снег, / Барклай был опытный стратег», «Метался, как сверчок в бутылке, / Опальный Пушкин – ваш слуга». Я, в свою очередь, цитировал из этой подделки строки (некоторые я помнил еще по давней публикации белорусского партизана-филолога И. Гуторова), произведшие особенно сильное впечатление на меня: «Там закипал серьезный кризис», «Одним желанием горя / своей рукой забить царя», – и веселился: – Как кабана!

Но С. М. не смеялся (так и всплывало блисколежащее: «Мне не смешно, когда маляр негодный ...»), а только всплескивал руками:

– Не понимаю! Еще лет двадцать пять тому назад, когда появился этот текст, мы – Томашевский, Цявловская, я, кто-то еще из пушкинистов – говорили, что это подделка! И Благой тогда как будто с этим соглашался. Не понимаю!

Когда я нашел неизвестные произведения Чехова и готовил большую работу с обоснованием его авторства, то решил поговорить об этом с Бонди. Подробного разговора не получилось, С. М. после кафедры спешил домой. Поэтому он сказал только главное:

– А кроме всех этих косвенных доказательств – вы ч у в с т в у е т е, что это Чехов?

– Безусловно; это его стиль.

– Тогда все в порядке.

Вспоминается еще, как он в пух и прах разругал мемуары Л. Павлищева, который целыми страницами передавал прямую речь Пушкина.

– Все эти речи просто выдуманы! Это совсем не пушкинская манера, тон. Громоздко, тяжело, скучно. Да таких глупых фраз Пушкин и выговорить не мог.

В своем вкусе Бонди был уверен, влиянием и моде не поддавался. В 58-м году, на волне I Международного конкурса им. Чайковского, который для двух-трех поколений, после постановлений 36-го и 46-го годов, был первым выходом в мировое музыкальное сообщество, мы все дружно восхищались Ваном Клиберном. Когда я в восторженном тоне сказал что-то Бонди об исполнении им Первого концерта, он только поморщился и замахал руками. Я тогда больше поверил Г. Нейгаузу, который где-то высказался, что из Клиберна выйдет вто-

рой Рахманинов. Но прав оказался Бонди: второго Рахманинова не получилось.

Рассказывая о себе, Бонди никогда не говорил о своих открытиях, знаниях, работах, но всегда об этом – вкусе, понимании поэзии.

– У меня – если начать хвастаться – есть три таких вещи, которые нужны (загибает пальцы): 1) понимание поэзии. Для этого надо общаться с самими поэтами, творцами, а не только с литературоведами. Я всегда это говорю, лишь добавляя – студентам: только не выходите за них замуж, они не будут обращать на вас никакого внимания; 2) понимание театра как особого вида искусства. Это только во времена Аристотеля можно было считать театр видом литературы. А в наше время – все совсем другое! Еще Гоголь писал: пьеса, не поставленная на театре, недоконченное (надо было бы сказать: «неоконченное», но он же был украинец!) произведение; 3) музыка. Я ведь играл...

– На альте, я знаю, – перебил я, потому что мне показалось, что С. М. станет рассказывать историю своей краткой музыкальной карьеры, которую я уже не раз слышал. И напрасно, потому что мысль Бонди о том, что дает музыка в понимании литературы, мне так и не довелось узнать.

3

Трудно переоценить значение позиции Бонди в годы господства эстетической доктрины революционных демократов и марксистско-ленинской социологической схоластики, обрушивавшейся на неподготовленные головы студентов (например, на лекциях Г. Н. Пospelова). Главная сила Бонди была в отрицании всех этих догматов, которыми до предела были напичканы мы, тогдашние студенты. Его критика была проста, даже простодушна. Тем сильнее действовало это искреннее, с позиций здравого смысла, недоумение.

– Один теоретик пишет, что художественность состоит в воспроизведении реальных форм действительности. Но тогда за пределами художественности остается архитектура: что она воспроизводит? А какие реальные формы действительности передают fuga, квартет? Не воспроизводится же форма луны в «Луной сонате»! А мифология – что она воспроизводит? Какие реальные формы? Что воспроизводил Мефистофель? Долой его! «Ум человеческий ловок и гибок», но зачем же ловчить в рассуждениях об искусстве?..

Говорят: агитация – главная задача искусства. Так думали и Чернышевский, и Маяковский. В некоторые эпохи – да. Но далеко не всегда! Ведь можно агитировать за черт знает что!

Говорят: художественность – это правдивость. Но тогда куда девать сказки? Они же выдумка!

Чернышевский: «Прекрасное есть жизнь. Нормальному человеку нравится только то, что связано с жизнью, а что со смертью – ему противно». Это определение стоит не большего, чем все предыдущие. Куда в таком случае девать «Похоронный марш» из 3-й симфонии. «Реквием»? Прекрасное нельзя определить по самому объекту. Определение художественного может быть только субъективным. (Здесь у Бонди удивительное сходство с К. Леонтьевым – с его тезисом, что эстетическая критика «должна исходить из личного чувства и стараться лишь оправдать его логически».)

Очень хорошо помню реакцию одного аспиранта философского факультета (сейчас он уже профессор), случайно попавшего на лекцию Бонди в качестве возлюбленного нашей однокурсницы. «Ну и лекции у вас на факультете, – возмущался он. – Это субъективный идеализм какой-то! Ничего себе! И такое проповедуется в сотенной аудитории!» Такое действительно проповедывалось – а в соседних аудиториях читали лекции по марксистской эстетике Недопивин, Скатерпников – все почему-то с фамилиями из области кройки и шитья; я обратил однажды на это внимание С. М. – он долго смеялся, он любил такие вещи. Он был веселый человек.

– Категории прекрасного нет. Как отвлеченное понятие – это фикция, выдуманная кем-то неизвестно для чего.

Доброму и честному С. М. всегда было искренне непонятно, для чего выдумано множество вещей в социологии, массовой агитационной литературе, научных статьях, учебниках. Ему все время казалось, что тут какое-то гигантское недоразумение, стоит его разъяснить – и все исправится.

Как он относился к формальному методу?

– Они полностью игнорировали содержание, – говорил он в лекциях. – Это было вреднейшее дело. Их разгромили организационно, но вместе с водой выплеснули и ребенка – внимание к художественной стороне произведения.

Но все было не столь однозначно. Бонди посещал заседания Опояза (Шкловский вспоминал, что Бонди приносил дрова для буржуйки), был в дружеских отношениях с главными его участниками и прикосновенными (Виноградовым, Томашевским). В его лекциях постоянно слышались отголоски формалистских теорий.

– Раньше считалось, что поэт в стихах прямо выражает свои чувства. Уже в наше время некоторые замечательные ученые совершенно правильно восстали против этого.

Речь шла, конечно, о знаменитой статье Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя». Но Бонди не был бы собой, если бы не добавил:

– Но, как часто бывает, они ударились в другую крайность и стали совсем отрицать возможность этого. Между тем некоторые стихи

выражают мысли не какого-то там лирического героя, а самого Александра Сергеевича Пушкина. (Приводятся примеры.) Это же не с о м н е н и о!

Привычной для его историко-литературных курсов была идея формальной школы (без ее терминологического обличья) о старших и младших жанрах, перемещении периферии в центр.

И вместе с тем в нем был очень силен идущий от Венгерова интерес к социальной стороне литературы. Вряд ли можно назвать другого ученого, который в одну неделю, в очередь читал бы два таких полярных курса, как «Политическая тема в творчестве Пушкина» и «Строение русского стиха».

При всех своих культурно-исторических корнях Бонди был человек околформалистской плеяды, нового, или как бы сказал он сам, эстетического отношения к литературе. Сколь мощно, однако, было веяние формального метода, если его влияние отщущается у таких разных и иногда почти полярно противоположных ученых, как С. М. Бонди, М. М. Бахтин, С. Д. Балухатый, В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург.

Ощущалось ли в лекциях Бонди давление времени? Безусловно (его не избегли даже такие независимые мыслящие ученые, как Б. М. Эйхенбаум, А. П. Скафтымов, В. В. Виноградов); оно чувствовалось в преувеличении революционности Пушкина, рассуждениях об историческом материализме, в таких терминах, как «реакционный романтизм», «классовое сознание», «ошибки» (любимое слово эпохи). Но – странное дело! – в устах Бонди все это не носило такого казенно-догматического характера, как, например, в лекциях Р. М. Самарина или даже А. Н. Соколова. Отчасти это получалось потому, что все эти ярлыки стояли для него на десятом месте, основное же было – анализ текста и конкретный историко-литературный подход (может, поэтому официальная литературная наука всегда относилась к нему настороженно). Но главное, видимо, заключалось в том, что и эти давно девальвированные категории у него были обеспечены золотым запасом его личности, чуждой всякой конъюнктурности, воспринимались как его искренняя вера, – и это так и было. Ю. Г. Оксман рассказывал о своем разговоре с Бонди (запись от 14 июня 1967 г.; незадолго перед тем Ю. Г. посетил его на новой квартире). Пятьдесят лет прошло, говорил Оксман, мы помогали этому строю, работали не покладая рук – и вот результат. С. М. на это сказал, что общая идея верна, но в ее исполнении были большие ошибки.

Не обойти еще один непростой вопрос – его понимание Пушкина, особенно позднего. Для Бонди это был гений всегда светлый, ясный, простой. «У Пушкина все просто, однозначно. Это не Блок, где все туманно». Это – из лекций (1962 г.). А вот из опубликованного: «Необыкновенно ясный, благоустроенный, стремительный, лишенный

всякого педантизма, всякой болезненности и уродства ум Пушкина» («Черновики Пушкина». М., 1971. С. 144). Пушкинский реализм – «светлый и оптимистический»; как «ложная мудрость» Пушкиным отрицается «религия, мистика и тому подобные порождения темной стороны нашей души» («О Пушкине». М., 1978. С. 64–66). Я спрашивал, как же быть с «Каменным гостем», «Пиковой дамой», являем мертвой старухи.

– Тут нет никакой мистики! – изумлялся С. М., несомненно, не в первый раз. – У Пушкина и мысли не было внушить читателю, что есть какие-то там потусторонние силы! Это просто условность, нужная ему для краткости, прием (иронический взгляд на меня – намек на мою любовь к Опызу). Эта условность ему нужна для сжатости, емкости – одна такая сцена может заменить несколько реальных!

Пушкин, по Бонди, и в 30-е годы стремился к общественной действительности, не оставил идеалов молодости, многие поздние стихи – временное заблуждение, случайность. «Рыцаря бедного» Бонди в полемике по докладу Н. Эйдельмана в Пушкинском музее назвал, рассказывал сам Натан, «пустяком». (Это меня особенно огорчило.)

Именно по причине подобных слишком простых толкований Пушкина я на некоторое время охладел к Бонди – особенно после его доклада о «Памятнике» в музее Пушкина 21 октября 1969 г.

– Ничего нового, – начал С. М., – я говорить не собираюсь, я только хочу подтвердить общепринятое толкование.

И действительно, он говорил о том, что «восславил я свободу» – это Пушкин пишет о своем участии в революционной борьбе, «милость к падшим» – призыв к царю освободить сосланных декабристов и проч. Никакой возможности более широкого толкования Бонди даже не допускал. Все это показалось мне тогда страшно устаревшим – особенно после статьи 1965 г. о «Памятнике» В. Непомнящего. С этой статьей Бонди в докладе очень резко полемизировал, не называя, впрочем, имени присутствовавшего автора, чтобы не усугубить положение подписанта (исключенного в то время из КПСС). Любопытно, что со мною тогда отчасти согласился и Ю. Г. Оксман (на докладе мы сидели рядом); к сожалению, я не записал тогда, в чем конкретно.

Теперь, более чем через двадцать пять лет, могу сказать, что если не в толковании, то в пафосе Бонди оказался не так уж неправ: направление, начатое В. Непомнящим, ушло в общую и религиозную метафизику так высоко, что собственно пушкинский текст с его л и т е р а т у р н о й проблематикой оттуда уже почти неразличим.

Бонди так переживал собственно стихотворный текст, что несмотря на свою любовь к ясности, не мог не восхищаться случаями, ей противоречащими, но замечательными художественно.

– «Уньпья моего ничто не мучит, не тревожит...» С позиций здравого смысла это нелепо! Какое-то странное, немучительное, спокойное уньпие. Но как это поэтически прекрасно!

Рассказывая на лекции про замену Жуковским пушкинского «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищю» на «Я понять тебя хочу, / Темный твой язык учу» и говоря, что Пушкин, конечно, не мог написать про погружение во что-то темное, С. М. со смущенной и виноватой улыбкой добавлял:

– Но насколько «темный твой язык учу» художественно лучше!

Л. Я. Гинзбург говорила, что во всякой историко-литературной работе есть всегда личный, интимный смысл. Так, Жуковского к литературе XVIII-го века привел особый комплекс – вкус к дворянскому укладу русской жизни, архаике. Справедливость этой мысли автор настоящих строк проверил на себе, выслушивая разные догадки, почему он занимается Чеховым – часто справедливые. Пушкин был близок Бонди своим ясным, моцартианским началом, которое С. М. почти исключительно в нем и видел. Зная эту сторону личности С. М., можно было заранее угадать его оценки в искусстве. Например, что ему нравится интерпретация Листа Г. Гинзбургом (необычайно ясная), – и так и оказывалось.

4

Он обладал удивительной, завораживающей уверенностью в том, что множественность толкования произведения – от лукавого, что в нем есть какая-то одна истина, до которой надо только докопаться, если внимательно и непредубежденно это произведение прочитать.

Первые слова его доклада о «Медном всаднике» на XIV Пушкинской конференции были:

– Удивительное дело! Разные ученые находят в одном произведении разное содержание!

Изложив точки зрения Мережковского, Брюсова, одного современного польского ученого, Бонди в горести восклицал:

– Можно прийти в отчаяние! Что же это за наука? Чем объяснить такую пестроту толкований? Виноват не Пушкин, а методы его изучения. Вместо внимательного чтения – а при лаконизме Пушкина это особенно нужно! – вместо того, чтобы верить автору, чтобы проверить, что вашей концепции ничего не противоречит – ни черновики, ни высказывания на эту тему в других произведениях, ни образы, ни ход сюжета, ни композиция, – вместо этого дают какие-то (с сарказмом) «свои понимания» – «мой Пушкин!», субъективные толкования!

Я уже тогда увлекался Потемной и за обедом в столовой ЛГУ, опираясь на него и Горнфельда, стал защищать правомерность и даже закономерность множественности толкований.

– Это другое! – живо возражал С. М., забыв о тарелке. – Это многозначность, полнота образа! Но не смысла произведения. Смысл один!

Свой замечательный построчный разбор «Моцарта и Сальери» Бонди также предварял словами о том, что в большинстве случаев как в литературоведческих работах, так и в театральных постановках мы находим совершенно неверное понимание трагедии – из-за недостаточного внимания к пушкинскому тексту. И приводил – еще до анализа самой пьесы – пример «глубоко ошибочного» понимания образа Сальери как ремесленника, который «музыку разъял, как труп», тогда как на самом деле Сальери тоже настоящий музыкант, художник, только, конечно, неизмеримо менее талантливый. А приступая непосредственно к медленному чтению самой трагедии, Бонди говорил, что ничего нового он не скажет, что все это есть в тексте и что каждый, внимательно прочтя его, может в этом убедиться. Через пятнадцать лет я нашел в его книге «О Пушкине»: «Я вовсе не имею предложить какую-нибудь «новую концепцию», «свое понимание» пушкинской трагедии. Моя задача только в том, чтобы раскрыть п о д л и н н ы й смысл произведения Пушкина, до сих пор н е в е р н о понимаемого» (с.265).

Когда я как-то выразил сожаление, что все еще не напечатана его книга о стихе, С. М. сказал:

– Да, ее надо бы напечатать... Но не потому, что это моя работа, а потому, что все, о чем там говорится, т а к и е с т ь!

В существовании некоего объективного содержания текста Бонди был уверен совершенно.

– Где вы в «Вольности» видите намек на участие Александра I в убийстве Павла? (Излагает точки зрения Цявловского и Благого.) Что за намек, который сделан так трусливо и упрятан так надежно, что его с большим трудом обнаруживают специалисты-пушкинисты лишь через сто лет? Никакого намека – ни одного слова! – там нет.

Вторая фраза его доклада о пушкинском «Памятнике» была: «Надо же наконец договориться!..»

В первые послестуденческие годы – время пересмотра университетской науки – это казалось архаичным и вспоминалось едва ли не с раздражением. Но с годами и при все растущей под влиянием искусства XX века экспансии того взгляда, что в произведении можно найти все что угодно, более и более убеждаешься в плодотворности для изучения литературы XIX в. позиции Бонди, логически ведущей к мысли, что в завершенном художественном тексте при всей его многозначности есть константа, некое твердое ядро, не подвержимое толковательным колебаниям. Отрицать его – пускаться в безбрежное море литературы без руля и ветрил.

В лекциях Бонди упоминал Ф. Сологуба, А. Чеботаревскую, Мережковского, В. Гнедова, Н. Бурлюка, А. Белого, Гумилева. Как важно было нам тогда услышать эти имена. Мережковского вычеркивали из комментариев еще в 1977 году. В своей речи на похоронах С. М. я упомянул, как он рассказывал, что с Гумилевым виделся за месяц до его гибели. При этих словах я почувствовал, как весь напрягся стоявший сбоку Константин Николаевич Ломунов. Это был 1983 год; Бонди называл эти имена и в 40-е и в 50-е годы.

5

Лекция Бонди! Ее ждали с нетерпением, неделя казалась долгой. Это было ощущение праздника, которое не притушилось, хотя встречи длились целый год, а у самых верных слушателей и особенно слушательниц (они назывались «бондитки») – и не один. Трудно сказать, что ожидалось – встреча с Пушкиным или с С. М. Бонди. Он как бы предстательствовал за великого поэта в другом веке – впечатление совершенно особое, на лекциях никого из профессоров не повторявшееся, даже на лекциях С. И. Радцига, читаемых почти гекзаметром. И еще было чувство свободы, не связанности учебно-программными и идеологическими рамками. Последнее не осознавалось прямо, но подспудно все время ощущалось.

Он был замечательным мастером лекционного жанра, знающим все его секреты. В любимейшей Сергеем Михайловичем чеховской «Скучной истории» («гениальное произведение!»*) изображен такой мастер. «Говорю я неудержимо быстро, страстно и, кажется, нет той силы, которая могла бы прервать течение моей речи. Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт <...>. Читаешь четверть, полчаса и вот замечаешь, что студенты начинают поглядывать на потолок <...>. Это значит, что внимание утомлено. Нужно принять меры. Пользуясь первым удобным случаем, я говорю какой-нибудь каламбур. Все полтора лица широко улыбаются <...>. Я тоже смеюсь. Внимание оживилось, и я могу продолжать».

Это – про Бонди. У него было все, о чем говорит чеховский профессор: и ощущение аудитории, и «страстность, литературность изложения, и юмор». В подсчеты стоп, стиховедческие схемы вдруг вторгались какой-нибудь веселый пример – такие примеры запоминались на всю жизнь.

Иллюстрируя небезразличность стихотворного размера содержанию, Бонди проделывал такой эксперимент: слегка изменял начальные строки «Евгения Онегина» и показывал, что получился плясовой размер.

* Про Чехова он как-то сказал: «В юности у меня была мечта: повесить в комнате портрет Чехова, а перед ним – неугасимую лампаду!»

Дядя самых честных правил,
Он не в шутку занемог,
Уважать себя заставил,
Лучше выдумать не мог.

Говоря о том, что собственно размер еще не делает речь стиховой и что в прозе часто встречаются куски вполне выдержанных размеров, он приводил подмеченные еще Томашевским два стиха 4-стопного хоря в «Пиковой даме»:

«Германн – немец, он расчетлив,
Вот и все», – заметил Томский.

(Много позже я очень развеселил С. М., приведя ему другой пример аналогичного размера в прозаическом тексте:

Призрак бродит по Европе –
Призрак коммунизма.

Но когда я, ободренный, решил проэксплуатировать знаменитые строки до конца и процитировал недавно вычитанную из тамиздатского сборника «Советская неподцензурная поэзия» частушку (в смягченном виде) «Как у Ленина в заду / Поломалась клизма, / Призрак бродит по Европе...», – С. М. этого не принял, захмурился.)

Другой нескудный пример все того же 4-стопного хоря Бонди приводил в лекции, специально посвященной этому размеру.

– Дети чаще всего пишут 4-стопным хореем:

Жил на свете котик милый,
Он ходил всегда унылый.
Почему – никто не знал,
Это котик не сказал.

Это написал пятилетний Блок* (с неподражаемой, удивительной, радостной улыбкой). Нет, правда, видно, что будет поэт?

Высокая увлеченность заразительна; после его лекции хотелось докопаться, почему в черновиках «Полтавы» несколько раз встречается рисунок повешенного? Куда делись остальные листки зашифрованной десятой онегинской главы? И страстно мечталось их найти (мечтается до сих пор).

Очень действовали простой стиль и тон, обобщенные выражения по отношению к великим поэтам.

– Никто из современников и думать не думал, что добродушные, робкие и вялые цыгане были для Пушкина положительным идеалом. Даже Жуковский. Если бы он так подумал – он бы страшно обрадовался! Еще бы! Пушкин теперь воспевает кротость, еще чуть-чуть – и будет совсем близко к его, Жуковского, религиозной позиции.

* Бонди цитировал по памяти. Текст этих стихов см.: Минц З. Г. Рукописные журналы Блока-ребенка // Блоковский сб., II. Тарту, 1972. С. 298.

Но этот простой тон как-то естественно сочетался с огромным пиететом к Карамзину, Батюшкову, Крылову (о Крылове как великом поэте мне доводилось слышать еще только от Виноградова). И, конечно, к Пушкину.

– Этот гениальный мальчик, этот Моцарт, с первых стихотворений которого было ясно, что это будущий великий поэт...

Описать выражение, с которым это говорилось – светлой радости и безграничного счастья от явления божества в наш мир – не в моих возможностях.

Бонди видел себя не просто литературоведом, но тем, кто изучает П у ш к и н а. Как-то он бросил при разговоре о Жуковском и Баратынском: «Очень большие, великие поэты! Но Пушкин – это с о в с е м другое...» В лекции при переходе к Пушкину у него менялась интонация; тоном, манерою, всем своим видом он хотел сказать: перед великим художником могут встать те же литературные проблемы, что и перед писателем средним, даже хорошим, но гений и понимает и решает их иначе, к нему неприменимы обычные мерки. Всегда было впечатление, что никто не ощущал более, чем Бонди – всем существом, всем своим замечательным душевным аппаратом, созданным специально для восприятия поэзии, – не ощущал лучше, чем он, что такое гениальность. С годами все сильнее кажется, что это простое, бескорыстное ощущение – большая редкость.

При всей видимой близорукой рассеянности, Бонди был гораздо внимательнее к своей аудитории, чем могло показаться. В спецкурсе о Пушкине он анализировал стихотворение «Поредели, побелели / Кудри...» Мои соседки – И. Тарахтунова (ныне Арина Гинзбург, зам. главного редактора «Русской мысли», парижский корреспондент «Голоса Америки») и М. Хан-Магомедова (проф. М. Чудакова), поглядев на меня, прыгнули. Дело в том, что я был наголо острижен (я это делал иногда в студенческие годы – видимо, для эпатажа). С. М. все миновенно понял, посмотрел на нас и сказал весело: – И ничего не поредели! Просто он острижен. И правильно сделал!

Лекция Бонди об искусстве была сама произведение искусства. Он был артист, художник, он заражал слушателей и имел огромный сценический успех. Помню его курс об «Евгении Онегине» 1956/57 гг., когда каждая лекция в течение всего семестра завершалась аплодисментами, а С. М. смущенно улыбался и то ли кланялся, то ли наклонялся над портфелем, забирая туда книги.

Принято жалеть, что Бонди мало написал. Действительно: за почти семьдесят лет работы – около двух томов. Даже известный своей графофобией академик Л. В. Щерба напечатал больше. Но разве все должны непременно писать? Жизненным делом профессора университета С. М. Бонди было живое слово, беседа, аудитория, кафедра.

Лекторская слава его была велика, но его трогало всякое выражение благодарности – это я видел не раз, когда после лекции какие-то лысые старики жали ему руку, он их не помнил, но взволнованно кивал.

Я пришел дарить ему свою первую книгу, но не успел надписать заранее.

– Не буду вам мешать. Это самое тяжелое дело в мире! – и тут же вышел из комнаты.

Я написал то, что давно хотел: пушкинские слова, вынесенные здесь в эпиграф. Он прочел, посмотрел на меня, мне показалось, что глаза его увлажнились. Отношение бывших слушателей, видимо, было для него важно (что, например, по-моему, никогда не занимало Виноградова – он знал, что оставляет сорок томов, которые будут изучать еще долго).

Кое-что из читанного студентам С. М., несмотря на всю свою нелюбовь к печатанью (писанью, оформленью?), все ж опубликовал. Но зафиксированные печатно, его мысли теряют нечто очень существенное; это, конечно, слово Бонди, но – минус его артистизм, обаяние, жест, интонация, которая иногда в толковании поэтического текста значила больше длинных разъяснений и которая безвозвратно ушла. Боюсь, что новые поколения, знакомящиеся с Бонди только по печатному, не поймут причин его невероятной популярности в течение нескольких десятилетий. (Современники считали, что в напечатанном виде речи Ж. Жореса, Спасовича, Плевако очень мало отражают блеск и силу тех же речей произнесенных.) Даже кино (например, фильм, где Бонди рассказывает про X главу «Евгения Онегина») дает очень слабое представление о том феномене, который назывался «Бонди на кафедре». Пропали какие-то полутона, некая необъяснимая эманация, исходившая от всего его облика.

Кажется, он сам в глубине души понимал, что его писания гораздо менее яркие, образны, раскованны, чем лекции. Я как-то сказал, что Уэллек и Уоррен в своей известной «Теории литературы» приводят высказыванье: настоящую поэзию отличить очень просто – от нее по спине начинают бегать мурашки. С. М. это почему-то очень поразило.

– Так и написали?

– Но, С. М., Вы и без них всегда говорили то же самое!

– Но не написал! Так п р я м о не написал!

Странно, но гораздо явственнее живой голос Бонди ощутим в его текстологических работах, таких, как знаменитое «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла» или «Подлинный текст и политическое содержание «Воображаемого разговора с Александром I». Может, они были любимей? В них слышна его взволнованная интонация, они свобод-

ней включают его блестящие образные определения, которые, не смущаясь друг друга, теснятся на одной странице по нескольку раз: «Рядом стоящие зачеркнутые слова или фразы подобны двум звездам на небе, кажущимся соседними благодаря перспективе, на самом деле нередко бесконечно далеки друг от друга: фразы эти относятся к различному контексту, различным замыслам, отмечают различные хронологические моменты работы. И наоборот, какая-нибудь отдельно написанная строчка, сбоку, внизу, на другой странице, на самом деле должна непосредственно примыкать к данному месту. Вот почему текст черновика, поданный статически, как он выглядит на рукописи автора, и не расшифрованный, не поставленный во временной перспективе, есть фальшивый документ или, в лучшем случае, загадочная картинка, требующая своей разгадки. Текст черновика можно сравнить с «Полным собранием законов», где приведены все законодательные акты, изданные властью: и те, которые уже не действуют, и те, которые отменяют прежние, и т.д. Беловик же – это «Свод законов», действующих в данное время. Только в «Полном собрании законов» каждый закон, каждый указ датирован и историку является в готовом для работы виде, между тем как эту датировку, хронологическую перспективу в черновике приходится находить самому текстологу» («О чтении рукописей Пушкина»). И разумеется, тут чаще, чем в других текстах Бонди, встретим его любимые «естественно», «сомнение не может возникнуть», «проще, естественнее, правдоподобнее», «ясно», «совершенно несомненно». «Задача <...> состоит не в том, чтобы защитить новое чтение пушкинского черновика и свое толкование его смысла во что бы то ни стало, а в том, чтобы выяснить истину». И похоже, что в этих случаях, когда речь идет не о поэтической семантике, но об установлении текста, Бонди прав в том, что на текст надо смотреть «не мудрствуя лукаво» и что истина – одна.

6

Мне всегда было крайне любопытно, как совершаются филологические открытия, и я старался спрашивать об этом некоторых своих собеседников: как было придумано остранение, или теория диалога, или идея психологической прозы.

У Бонди я спрашивал, как он открыл, что расшифрованный П. О. Морозовым отрывок – X глава «Евгения Онегина», текст, написанный онегинской строфой, несмотря на то, что от каждой строфы до нас дошли только первые четыре стиха и в зашифрованном пушкинском листке все записано подряд.

С. М. настаивал, что додумался до этого между прочим, не занимаясь еще специально Пушкиным.

– Читал его так же, как читал Гоголя. И обратил внимание. Потом стал рассказывать своим товарищам. (По хронологии получается, что рассказывал несколько лет. – А. Ч.). Потом сделал доклад в семинарии Венгерова.

– Ага, С. М., – пытаюсь его подловить, – значит Вы все же были уже в это время в пушкинском семинарии!

– Это ничего не значит. Мало ли кто там был. И только немногие стали пушкинистами. Я тогда вообще не знал, кем я буду. Ходил на все лекции, играл на альте. А что учился на филологическом – мало ли что.

– А как приняли Ваш доклад в семинарии?

– Очень хорошо. Так ведь нельзя же было не согласиться – это же о ч е в и д н о! А потом Гофман упомянул в одной статье: «студент Бонди...» Я вовсе не считал это каким-то открытием... Потом позже, у Никитиной...

– Евдоксии? На субботниках?

– Да, да. Бродский выступил очень резко против Цявловского; я встал и сказал, что я здесь впервые, но что так нельзя и прочее, и тут же объяснил Бродскому про онегинскую строфу. Он не знал! Поэт Городецкий сидел рядом и смеялся. Потом, когда во время войны я работал в институте – не учебном, а другом – не помню, как он назывался, туда пригласили Бродского, но он сказал: пока там работают Бонди и Цявловский, я туда ни ногой.

Я спросил, кто привлек его к текстологической работе.

– Могу сказать Вам совершенно точно. Козьмин составлял какой-то однотомник, это было году в 25-м – не помню. Но ему было некогда, и он стал просить Оксмана, а тот посоветовал пригласить меня. И тут я впервые обратился к подлинным рукописям и начал делать всякие штуки, которые называли открытиями: не «Галуб», а «Гасуб»... ну, вы все это знаете. Но тут ничего не было особенного – это все и так ясно!

Слушая Бонди, можно было подумать, что это не он один из основателей новейшей текстологии, решивший множество ее проблем, изобретший простую и ясную систему подачи черновых вариантов, в последующих академических изданиях классиков заменившую прежние громоздкие и невразумительные транскрипции.

– Однако до Вас такой системы печатания вариантов не было.

– Не понимаю! В с е в и д н о! Сверху – значит вместо. Чем выше написан вариант, тем он позже. Вот и все!

В его описаниях черновики и инструкции по их чтению особенно отчетливо проявлялся его редкостный здравый смысл, который не могло затуманить ничто: «Если у нас рукопись, текст которой начинается вплотную у самого верхнего края листа, то можно с уверен-

ностью сказать, что первой (по времени) строкой ее была не верхняя, а одна из последующих: трудно вообразить, чтобы писатель первую строку на чистом листе стал писать вплотную у самого края, когда ниже целая страница пустая».

Все ясно и просто, и открыттия никакого нет, стоит только хорошо подумать, непредубежденно посмотреть на рукописный текст и тот все расскажет сам... Он никогда не вспоминал, что поправил множество прежних неверных прочтений пушкинских рукописей – П. Морозова, И. Шляпкина, С. Венгерова, В. Брюсова, М. Гофмана, Н. Бельчикова.

Точно так же он не подчеркивал и оригинальность своих толкований произведений Пушкина и вполне успешно внушал студентам ту мысль, что такое тонкое прочтение – вещь обычная, о чем тут говорить. («Ничего нового в моем докладе не будет» – эта дословно записанная мною фраза Бонди на одном из его выступлений очень типична для него.) И только постепенно и много позже его слушатели начинали понимать истинную ценность всего этого.

Собственно, первым своим возмущением этой скромностью Бонди я обязан знакомству с ним более близкому, чем обычно бывает у профессора с его слушателями. В спецкурсе по стиху он блестяще анализировал пушкинское «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). (Это было, как следует из записи лекции, 8 декабря 1958 г.). Словами об умолкнувшем дне, говорил Бонди о первой строке, Пушкин говорит не просто «настанет вечер», но рисует более широкую картину и сразу вводит нас в главную тему стихотворения: кончился шумный день, исчезло то, что мешало поэту вспоминать. Как он вспоминает? Последний стих в четверостишии:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю

Бонди трактовал как «не могу смыть, хоть бы и хотел». Тут же он сказал, что есть и другое толкование, и принадлежит оно замечательному лингвисту акад. Щербе, который полагал, что автор не хочет вычеркнуть эти строки из своей жизни, они ему все же дороги. И со смущенной улыбкой добавил, что в своей статье Щерба сослался на него, споря с его, Бонди, толкованием: «Так и написал: «Один из моих бывших слушателей, С. М. Бонди...» Тут я не выдержал. Я в это время уже интересовался стилистикой и поэтикой и был знаком с классической статьей Л. В. Щербы еще по сборнику «Русская речь» 1923 г., незадолго пред тем переизданной и мною перечтенной. В волненьи, прямо с места я выкрикнул:

– Там не так! Там сказано: «С. М. Бонди, человек, обладающий тонким чутьем языка...»

Я очень смутился, Бонди, по-моему, смутился еще больше, но был, кажется, доволен; так мы познакомились. Когда через четверть века я напомнил ему (не эпизод, а возражения Щербы), он живо спросил:

– А вы с кем согласны?

– С Вами, мне сразу Ваше толкование показалось убедительнее.

– Конечно! Это же о ч е в и д н о!

Говоря о скромности С. М., хочу привести его надпись на подаренной мне его книге 1978 г. «О Пушкине»: «Очень хотелось бы, чтобы хоть часть этой книжки Вам, дорогой Александр Павлович, понравилась».

В январе 1972 г. я сильно ругал только что вышедший фильм про Х главу «Евгения Онегина».

– Ведь сначала у них задача была совсем другая, – стал объяснять С. М. прямо в переделкинском коридоре. – Они хотели показать, какое я сделал в свое время гениальное открытие. Я решительно (несколько отталкивающих движений) воспротивился: что это такое, зачем мне это нужно!

– Но получилось еще хуже. Вы там выступаете только как комментатор, а про то, что Вы еще в 15-м году сделали для расшифровки – ни слова.

– Ну и хорошо! Вот и хорошо! На меня ссылался Гофман... И достаточно!

– И Томашевский.

– Ну это уже позже, в «Литнаследстве».

– Но зато он написал там, что Ваш доклад – окончательное решение вопроса. Только Вы сами ничего не печатаете.

– Вот буду большой, – со вздохом, привычно-устало сказал С. М. (сколько раз ему приходилось отбиваться от подобных назойливостей!), – исправлюсь и все напишу.

Еще раз с вопросом о его малописании я пристал к С. М. уже за два месяца до его смерти.

– Мне всегда что-то мешало, – ответил С. М. – Лекции, студенты в университете, их работы, студенты дома. (О, я хорошо помню эти провожания, приходы толпой, эти девичьи стайки, которые закруживали его в своем хороводе, щебете...) Ну, думаю, на той неделе сяду. Или в следующем месяце. Или на следующий год. Так и не собрался, ничего не успел...

Но при всей скромности, к циркуляции своих идей в науке Бонди был далеко не безразличен. И то: ситуация была непорядочная. Бонди не печатался десятилетиями. Сам он острил: «Я выпускаю по книге раз в сорок лет». Действительно, после небольшой книжки 1931 г. «Новые страницы Пушкина» вторая – «Черновики Пушкина» – вышла в 1971 г., да и то наполовину состояла из статей первой. Не были изданы его общие курсы по Пушкину, замечательные раз-

боры «Моцарта и Сальери», «Евгения Онегина», его теория стиха. Меж тем все это – тоже десятилетиями – читалось им в самой обширной аудитории. Шкловский как-то сказал: «Оксман много знал, но не знал, куда что девать. Боялся писать. Жизнь прошла, а книги нет. Бонди все рассказал, идеи просачиваются, и его книга уже нужна меньше» (запись 6 авг. 1980 г.).

Всегда находилось много любителей написать что-нибудь за Бонди, раз он не пишет сам. Помню: после лекций при выходе из аудитории, на факультете, против вешалки, Бонди осаждает аспирант (сейчас он преподаватель одного из университетов – теперь уже заграничного), говоря, что он хочет где-то напечатать что-то из бондиевской теории стиха – «со ссылкой, разумеется со ссылкой!» Бонди морщится, мотает головой, что-то бормочет, пытается обогнуть преграждающего ему путь аспиранта...

Рассказывая мне об одном своем толковании последней сцены в «Борисе Годунове», С. М. вдруг сказал: – Да, то, что я вам сейчас скажу, я не опубликовал, так что вы не напечатайте где-нибудь. А то Сафонову (Вадиму Сафонову, писателю и популяризатору – А. Ч.) я тут же, в Малеевке рассказал про разговор Пушкина с Николаем. Он в позапрошлом году меня слушал, а в прошлом говорит: «Я об этом пишу». Я ему сказал: «Только я к этому не имею отношения!» И он взял, да и напечатал – правда, со ссылкой на меня, но тем хуже! Я его вовсе не уполномочивал! Мне не надо, чтобы меня излагал Сафонов!

7

В Бонди погиб режиссер – это всегда приходило в голову во время его построчных чтений (именно чтений, а не лекций) «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя», «Скупого рыцаря». Он и сам, казалось, так думал, повторяя: «Я ведь мейерхольдовец». А один раз с гордостью воспроизвел слова самого великого режиссера: «Бонди – пушкинист и театральный человек».

Его в разное время приглашали консультировать пушкинские спектакли, но из этого почему-то ничего не выходило.

До войны пригласили во МХАТ, когда предполагалась постановка «Бориса Годунова». Рассказал об этом Бонди во время разговора о стихе, когда я, говоря о тышиновской тесноте стихового ряда, обмолвился, что этого обычно не понимают актеры, разбивая стих, читая его как прозу. Как сразу вскинулся С. М.!

– Я же всегда это говорил! И сами поэты это отлично понимают. Сологуб сказал как-то мне: «Пускай кто-нибудь прочтет лучше меня – я прочту вернее его».

А во МХАТе получилось ужасно. Когда я собравшимся – в какой-то большой зале – стал говорить, что все актеры читают стихи очень плохо, откуда-то из задних рядов прозвучал хорошо поставленный голос: «И Василий И-ва-но-вич?» Т.е. Качалов! Кошмар! Дело в том, что мне совсем не нравилось, как он читает стихи.

Я сказал, что совершенно с ним солидарен, С. М. очень обрадовался:

– Это же очевидно! Но я понял: в этой аудитории такое сказать просто невозможно. И я тут же придумал другое: сказал, что никогда не слышал Качалова. (О, эти придумки и хитрости Бонди!) Это была неправда, но что было делать! Поднялся шум, все загудело. Наверное, получилось еще хуже: нас собирается чему-то учить, а сам даже Василия Ивановича не слышал. Больше меня туда не приглашали.

Ничего не вышло и из приглашения Вивьена проконсультировать постановку «Скупого рыцаря» в бывшем Мариинском театре. Симонов говорил, что ему ничего этого не нужно, был пьян и высокомерен. А Черкасов говорил, что это не его роль и что он только одним у меня воспользуется. Я, посмотрев репетиции, сказал, что старик дальнзорки и что «дублон старинный» надо рассматривать не приблизив к глазам, а наоборот, отстранив, на вытянутой руке. Так он и стал делать. А вообще был хороший актер... в кино.

В чтении С. М. пушкинских трагедий давались подробные мизансцены, соображения по поводу декораций, иногда он даже почти разыгрывал отдельные сцены, что при общем его артистизме было очень впечатляюще и что, естественно, не сохранилось в печатных версиях его разборов «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя».

Бонди и театр – тема особая; об этом кто-нибудь вспомнит лучше меня.

8

Несколько автобиографических рассказов Бонди.

До 6-го класса он учился в Баку, затем семья переехала в Херсон, и он окончил (в 1910 г.) тамошнюю гимназию: «Там в здании школы есть мой стенд, они мне все пишут, чтобы я чего-нибудь для него прислал, а я ничего этого не могу... не хочу (замотал головой). Однажды после лекции ко мне подошел один журналист и стал спрашивать, что дала мне Херсонская гимназия. А гимназия была ужасная, страшно консервативная – ничего не дала. Я так ему примерно и сказал – в осторожных выражениях. А потом он прислал мне уже напечатанное интервью, где было сказано, что всему лучшему, что есть во мне, я обязан Херсонской гимназии».

В разное время – и в 1962 г., и в 70-е, и в 1981 г. много рассказывал (отвечая на мои вопросы) о семинарии Венгерова.

Над своей квартирой Венгеров снимал еще одну – из пяти комнат, которую даже не топили, – специально для книг. И студенты занимались в шубах.

– В прихожей той квартиры лежала тетрадь, и все, занимавшиеся в этой его домашней библиотеке, должны были расписываться. Когда кто-то спросил, зачем ему автографы столь незначительных людей, он сказал: кто знает! И действительно: Тынянов, Оксман, Балухатый, Гишпиус... – Василий, – добавил С. М. поспешно, привычно опасаясь, что я подумаю, будто у Венгерова занималась Зинаида Гишпиус.

– Как образовалось Пушкинское общество? У тех, кто занимался иностранной литературой, давно было общество, где делали доклады не только студенты. А нам было обидно, и мы решили организовать такое же, только связанное с русской литературой. Все было скромно. Заседали в последней аудитории по коридору налево – в той, где Гоголь читал свою лекцию по истории и где его слушал Пушкин. Чай? Не помню, чтобы поили чаем, я бы не подтвердил это воспоминание. Это спутано с Венгеровским семинарием, там действительно какие-то девушки разносили чай (среди этих девушек была А. П. Оксман – А. Ч.).

Прочтя в только что вышедшей книге А. Л. Слонимского «Мастерство Пушкина» (М., 1959) о том, как М. Л. Гофман в своем докладе в Пушкинском обществе пытался доказать, что послание «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...») принадлежит Рылееву, я, зная, что на этом докладе был Бонди, спросил у него, как все было.

– Я Слонимскому этот эпизод и напомнил. Он забыл! А было так. Гофман прочел свой доклад, а обсуждение было перенесено на следующий раз. Мы подготовились, поделив меж собой проблемы: я взял текстологию, Оксман – он уже тогда хорошо знал Рылеева – говорил о стиле, ну и так далее. Разнесли Гофмана в пух и прах. Все ждали от профессора аргументированных возражений. А он просто взял и прочел с обыденной, но бодрой интонацией (Бонди изобразил) все стихотворение целиком, развел руками и с улыбкой сказал: «Так ведь это Пушкина!» (В другой раз, через двадцать лет, рассказывая об этом эпизоде, С. М. говорил, что эти слова Венгеров сказал после стиха: «Но в нас горят еще желанья...»). Гофман с нашей критикой не согласился и выступил очень резко. После заседания мы своей компанией – человека четыре – вышли и пошли по набережной налево. Я всю дорогу возмущался Гофманом: его пригласили, выслушали, выступали, а он так нетактично, резко и т.п. А впереди нас кто-то шел и все время мешал нам идти – мы двигались как бы шеренгой. Вспоминаюсь – Гофман! Я был страшно убит.

Диссертации – обе подряд – Бонди защитил в 1943 г. и 1944 г. Он вообще ничего не собирался защищать, но выяснилось, что это нужно для получения литерных карточек.

– Винокур советовал мне защищать работу о стихе: «Вам сразу дадут докторскую!» Но я защищал в пединституте другую работу, поменьше, сейчас не помню, какую. А через год – уже в МГУ – я защищал докторскую, уже о стихе. Оппонентами были Тимофеев и Томашевский. С Томашевским я был в хороших отношениях, я ценил его работы, я даже однажды останавливался у него на квартире, когда приезжал в Ленинград. А Тимофеев все время выступал против моих идей по стиховедению. Я пришел к нему и говорю: «У вас будет тяжелое положение: если вы дадите положительный отзыв, то как же? Вы же все время выступали против меня. А если отрицательный, будет еще хуже: я же докажу, что вы неправы». Он сказал: «Полемику я оставляю для печати. Вы же безусловно заслуживаете докторской степени». Томашевский написал развернутый отзыв, и в своем ответе я начал ему возражать, но Гудзий – он был председатель – меня прервал: «Сергей Михайлович, Вы что же, будете отвечать на каждое замечание оппонента? Эдак мы до вечера не кончим. А тут еще ждет товарищ из провинции – с кандидатской защитой. И все равно никто из нас во всем этом стиховедении ничего не понимает. Но мы и так вам верим!» Тут все зашлодировали, а он и говорит: «Вот видите. Сколько вам надо времени, чтобы ответить кратко?» Я ужасно оскорбился и говорю: «Четыре минуты!» Ответил на какое-то частное замечание, на чем дело и кончилось. Ужасно я был раздосадован: ведь это же защита, я должен защищаться. Голосование было – один против. Винокур говорил, что это он, для приличия, но, по-моему, он сочинял.

– Вы знаете, за счет чего я отношу то, что так долго живу? Что я первую рюмку водки выпил, когда мне было пятьдесят лет.

– По какому же поводу?

– Правильный вопрос, – одобрительно сказал Бонди. – А вот как это получилось. В июне 41-го года, если вы помните (!), началась война, и стали выдавать паек, а там была водка. Я не знал, что с ней делать – кому-нибудь подарить? Продать – нет, об этом не могло быть и речи, а потом решил попробовать.

– Не понравилось?

– Страшно понравилось! – С. М. был очень доволен, что я понался. – Причем не результат, а сам вкус. А коньяк ненавижу, – добавил он с отвращением.

Этот разговор про водку (в июле 1980 г.) начался с моего вопроса о здоровье.

– Лучше. Немножко. Совсем немножко. Умру в этом году. Так что увидите, – и начертил в воздухе пальцем рамочку.

Умер он через три года. В последний раз я видел его 29 июля 1983г. в Малеевке, когда с санитаром и с кем-то еще мы на носилках

песни его в «скорую», и потом он махал рукою из-за стекла и улыбался.

– В МГУ я начал работать так. В пединституте мне было неинтересно. А тут я узнал, что деканом филологического факультета МГУ стал Виноградов. Я ему позвонил. А он говорит: «Я составил список лиц, которых необходимо пригласить на факультет. Вы, конечно, в этом списке». Я был удивлен и обрадован. Но тут Виноградова сняли и исполнять обязанности декана стал Благой. К нему я сначала очень хорошо относился: когда в 1934 г. нас с Винокуром не приняли в Союз писателей, так он настоял, устроили специальное заседание и нас приняли. И когда мне говорили о нем что-нибудь плохое – а говорили многие, – я сердился: и слушать-де не хочу, он написал хороший учебник по XVIII веку – я не знал тогда, что все интересное в этом учебнике своровано, как и в других его работах... не только у меня. Прихожу к нему – я ведь был приглашен до него. Он говорит: «Нет единиц, можно только совместителем». – «Согласен». – «Приходите через неделю». – «Вы знаете, – когда я пришел через неделю, – и это нельзя, можно только почасовиком». – «Очень хорошо!» И стал читать. Потом меня взяли в штат, кажется в 51-м году. («В 50-м», – уточнила сидевшая рядом Н. В. Валмосова.)

Как-то летом я придумал интересную вещь: читать XIX век не по писателям, вроде как по царям, а как теперь преподают историю – по эпохам, по хронологии: конец века, классицизм, начало века, романтизм...

– Война 1812 года. (Я слышал именно этот курс.)

– Да, 12-й год, как его восприняли Жуковский, Батюшков... И как-то подходит ко мне на кафедре Благой и говорит: «Я знаю, что вы читаете свой курс иначе, чем принято, это интересно...» и что-то, словом, такое.

– А как он узнал?

– Так, как он это делал всегда. Подсадил на мои лекции стенографа. А через несколько дней делает на кафедре доклад и излагает мою идею. Плохо, неубедительно! И все возражают. Я беру слово и говорю – у меня, слава Богу, сохранился план этого выступления, – ни в чем Благого не упрекая, но подчеркивая, что он неудачно изложил эту мою идею, а она на самом деле такова – и рассказал, какова. Через некоторое время узнаю, что Благой становится в Институте мировой литературы редактором коллективного труда, где история русской литературы строится так, как я придумал. У меня было очень тяжелое состояние. Я считал, что это самая ценная из моих придумок... По этому поводу я написал Морозову, автору книги о Ломоносове (лучшей!), стихи о Благом в духе Ломоносова:

Своими все твори руками,
Блести не плешью, но делами,
Будь благ не именем одним...

– ну, вы помните, я, кажется, вам их уже читал. Андроникову они страшно нравились, он говорил: «Давайте подсунем Благому как неизвестное произведение Ломоносова, пусть опубликует». А курс так и не разрешили. Против выступал такой... сначала я его уважал... член партии с 17-го года...

– Глаголев?

– Да, да.

– По-моему, он был страшный дурак.

– Удивительный! Так вот, благодаря ему... и другим... мне было разрешено читать не общий курс, а спецкурс. Я стал читать, смотрю – мало народу, четверть аудитории. А меня – вы же помните? – приходило слушать всегда очень много студентов. Тут я понял, что им запретили.

– Но, Сергей Михайлович, я слушал у Вас курс, построенный именно таким образом – не по «генералам», а по движению эпох. И это был общий курс, его слушали все, я хорошо помню, у меня и тетради сохранились.

– Потом все же разрешили читать как общий курс. Но все время возникали какие-то неприятности. Была такая дама партийная, всегда что-нибудь плохое про меня говорила. Но я готовился к таким собраниям и ей отвечал: «Нет, Сталин тут говорит совсем другое». Говоря последнюю фразу, С. М. просто лучился от удовольствия и восхищения своей хитростью.

Как многие простодушные люди, он считал, что вообще очень хитер и даже ловок. С большим удовольствием он излагал книгу Ленина «Государство и революция» в связи с «Медным всадником» и доказывал, что Пушкин вполне по-ленински понимал функцию государства, которая всегда находится в непримиримом противоречии со свободой отдельного человека, и это противоречие исчезнет только на высшей фазе развития человечества. При цитировании Ленина на лице его являлось знакомое хитрое и даже победоносное выражение: он был чрезвычайно доволен, что не хуже других и даже к месту ссылается на Ленина и что таким образом все в порядке.

9

Про старых людей принято говорить: такой-то являл собой живую связь с предыдущими поколениями. Но это – не про всех. Я знал долгожителей, которые об этих поколениях не могли рассказать ровно ничего или все время сбивались на то, как им один раз пожал руку Ленин и позвонил по телефону Луначарский.

Для Бонди умершие были живы, он воспроизводил их интонации, изображал жесты. И через них ощущал свою связь с теми, кого уже не застал (а через него уж и мы).

– Шляпкин рассказывал, как он, мальчиком, расставлял книги в библиотеке Миллера... вы знаете, кто такой Орест Миллер?

Я знал, поэтому С. М. ограничился кратким о нем сообщением со слов Шляпкина:

– Это был настоящий идеалист! Все имущество роздал студентам. Умер девственником. Да, так когда Шляпкин расставлял книги, пришел Достоевский. И Шляпкин с верхней ступеньки лестницы слышал весь разговор. А я много раз говорил со Шляпкиным. Я же был знаком с Кони!

– По Институту живого слова?

– Откуда вы знаете? – привычно поразился С. М. – Да. Я там тоже читал.

– Что? – воспользовался я случаем. – В журнале заседаний художественного совета этого Института в 1918 или 1919 г. есть запись, что вы читаете ритмику стиха и другая, не совсем понятная: «Бонди заявляет, что над темой «мелодика речи» работает уже несколько лет». Вы читали такой курс?

– Нет. Кажется, нет. По-моему, только по стиху... Да, о Кони. Он знал не только Толстого, но и Достоевского, и Тургенева. Так выйдет, я с Державиным был знаком! Давайте посмотрим: Блок, Белый... Да, вы правы, у Белого были проблески гениальности в его статьях. Но рядом – совершенная чепуха. Он и внешне был очень странен – эти удлинённые глаза (показал, растащив пальцами глаза в стороны) – одним словом, на человека не похож. Читая лекцию, вдруг приседал за кафедру (показ), так что видны были только руки, и так продолжал читать. Во всем этом всегда было – конечно! – немного кокетства.

Много рассказывал о пушкинистах, научное перемежая бытовым.

– В университете я занимался в семинарии профессора Шляпкина по древнерусской литературе. Это был любопытный человек. Очень толстый!

– Толще Щеголева?

– Гораздо! Хотя Щеголев тоже был толстоват. Я рассказывал вам, как он, пьяный, застрял в дверях своей квартиры и уснул? Потом ему врачи пить запретили, и он за столом, чтоб хоть как-то принять в этом участие, дирижировал: «Вы налейте себе этого, а вы – этого...» А у Шляпкина его толщина – это было настолько серьезно, что он нанимал постоянного извозчика, другие отказывались его сажать – боялись, сломает экипаж. (После этого рассказа мне стали понятны слова Бонди на погребении Оксмана. Когда мы несли гроб, он сказал Натану Эйдельману: «Помню, в 18-м году вот как же мы – с Юлианом

Григорьевичем – несли гроб профессора Шляпкина – страшно тяжелый!»)

– Щеголева я знал мало. Однажды он приехал в Москву и Татьяна Григорьевна Зенгер показывала ему в Ленинской библиотеке одно мое маленькое открытие – про Гасуба, тогда это еще не было напечатано. Он посмотрел и говорит: «Ах, как жаль, Татьяна Григорьевна, что это не вы открыли!» А я здесь же нахожусь. Конечно, ему было бы приятнее, чтобы это она открыла, а не никому не известный Бонди! (Смеется.)

Венгеров был исключительно милый человек, но очень плохо понимал поэзию как таковую (записано точно – помню, как я удивился, услышав из уст С. М. такую футуристическо-формалистскую формулировку. – А. Ч.). Делает кто-нибудь доклад – Венгеров молчит. Идут прения – молчит. А когда скажет заключительное слово, мы видим: ничего не понял. И смеется. Семинарии были после его лекций, я ни на одной не был. Сидим в коридоре и ждем, когда он с лекции пройдет на семинарий, и идем следом. Была шутка: «Семен просеменил в просеминарий».

Однажды С. М. пришел на лекцию очень печальный, долго стоял, наклонившись над столом (во 2-й аудитории), перебирая какие-то бумажки. Мы затихли.

– На днях умер Борис Викторович Томашевский. Наш лучший пушкинист... Ах, вы не знаете, что это такое, когда умирает такой большой ученый. Который знал французскую литературу так, как никто ее не знал. Любой вопрос из нее ему можно было задать – вот у Пушкина... а как Вы думаете – во французской литературе?.. Теперь не у кого спросить. Ах, вы этого еще не понимаете...

Мы действительно поняли это только потом.

О Томашевском рассказывал много – главным образом об их спорах. Но почти вся полемика отразилась в статьях Бонди, и здесь я это не повторяю. Несколько раз рассказывал о подвиге, совершенном Томашевским (всякий раз так и говорил: «Настоящий подвиг!»), когда он за год подготовил для Академического издания «Евгения Онегина» («несколько тысяч вариантов!») и сдал том в срок. «В договоре было: в 1936 году. Так он сдал 29 декабря!» (Об этом Бонди тоже написал – в статье 1963 г. «Об академическом издании сочинений Пушкина».) Одна из бывших студенток, а тогда уже редактор, зная порядки, спросила, почему была такая безумная спешка.

– Была же статья в журнале «Большевистская печать». Не знаете такого журнала? И слава Богу, что не знаете. Там мы все обвинялись в том, что получили авансы, а тома не сдаем – рвачи, одним словом. А это же был 36-й год!..

Как-то на вопрос С. М. о том, что сейчас делаю, я ответил, что готовлю к изданию том Виноградова, пожаловался, как трудно комментировать – он много знал, много написал.

– Да, очень много. Я ему всегда в этом завидовал. А он когда-то – мне! Однажды у Цявловских он при мне сказал: «Давно, в начале 30-х годов, я слушал доклад Сергея Михайловича и завидовал. И еще раньше, в Петроградском университете, когда про него много говорили. А что вышло?» Т.е. теперь он намекал, что много сделал, достиг научных высот, а я нет. Необыкновенно добросовестный человек. По любому вопросу он читал и знал всю литературу. И талантливый! Он ко мне относился хорошо, хотя мы всегда спорили, с 50 % того, что он написал, я не согласен. Его атрибуции из дельвиговской «Литературной газеты» – это же не похоже на Пушкина! Как-то мы в одно время читали свои курсы в соседних аудиториях. И его студенты рассказывали моим: сейчас Виноградов говорил, что Бонди за Пушкина сочиняет стихи, но некоторые из них Пушкин, пожалуй, принял бы. (Виноградов, видимо, не раз варьировал эту свою остроту. Когда я в 1966 г. принес ему свои чеховские атрибуции и разговор зашел о проблемах авторства вообще, черновых вариациях и т.п., он сказал: «Вот Бонди сам сочиняет за Пушкина законченные стихотворения. Впрочем, довольно удачно».)

– А вы знаете, – живо прервал себя Бонди, – про что говорил Виноградов?

– Конечно. «Все тихо, на Кавказ идет...», – я напомнил С. М. открытые им стихи, а он с удовольствием слушал. – Вы там еще пишете в предисловии, что при расшифровке рукописи исследователь наталкивается в какой-то степени на те же ассоциации, что и сам поэт. (Здесь Бонди был отважен и уверен. «Конечно, – говорил он, – Пушкин лучше нас тут что-нибудь бы придумал, но только в этих пределах. Не мог же он поставить сюда явную бессмыслицу* – что вообще никуда нейдет!»)

– Да, мне удалось довольно много прочесть. Я даже говорил: «Почему же мне не поставили на бульваре памятник?»

Я сказал, что в виноградовском томе будет «Стиль «Пиковой дамы».

– Очень хорошая работа! Только напрасно он не объясняет там, в чем состоит смысл штосса, или фараона.

* У Бонди не было никакого пиетета перед тем, что напечатано или даже написано автором собственноручно, если это лишено смысла. Так, он считал, что в известном высказывании Достоевского («Меня зовут психологом, это неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой») в третьем слове – опечатка, надо: «психопатологом», иначе противопоставление становится бессмысленным.

– Нет, С. М., он объясняет. И даже показывает, в какую ошибку попадает Ходасевич, не понимая техники игры.

– Разве? Ну, значит я не заметил – мне не пужно. Это надо объяснять. Ведь никто этого не знает. Как мне пришлось однажды случайно убедиться, даже Л. П. Гроссман этого не знал!

Гроссман был очень талантливый человек, но неумный. Так бывает. Помню, когда мы работали в Потемкинском пединституте, он говорил мне (передавая интонацию): «Как жаль, что Иосиф Виссарионович не написал о Достоевском, как Ленин о Толстом!» (Весело смеется.) Он был высокий, настоящий гросс-ман! Это был необыкновенно честный человек. Когда я работал в институте – не в педагогическом, а в научном... забыл его название... и меня преследовали по всем статьям, он выступил в мою защиту. И знающий! Но один у него был недостаток: он был неумный, – и С. М. улыбается всем лицом и с таким добродушием, которое смягчает самый суровый приговор.

Среди «неумных» у Бонди числился и Л. Б. Модзалевский.

– Кто-то, может быть я, сказал про него: «Человек, у которого вместо головы картотека его отца».

(Удивительное совпадение – таков же был один из обычных ходов Шкловского: «Кто-то, может, это был я, говорил...» Замечательные рассказчики все в чем-то похожи: конвергенция приемов, как сказал бы основатель Опояза.)

Не очень высокого мнения Бонди был и о П. О. Морозове.

– 10-ю главу «Онегина» он расшифровал случайно: в зашифрованном Пушкиным бессмысленном наборе стихов Морозов обнаружил строки из стихотворения «Герой». Тогда стало ясно и местоположение других строк. Но дело в том, что все можно было установить и без этой подсказки. Надо было только посмотреть на рифмующиеся слова, из которых легко составляются пужные четверстишия. Но Морозов, как и многие другие пушкинисты, совсем не интересовался стихотворной техникой, теорией стиха.

– О Тьяннове я мало что могу рассказать. Он мой университетский товарищ, и по семинарию Венгерова. У нас считалось, что Венгеров его особенно любит. Виделись мы редко: он – в Ленинграде, я – в Костроме. Кроме того, все говорили, что к тридцатым годам он стал очень желчный, не любит возражений. Почти все, что он написал о Пушкине, не прижилось... Из его романов мне нравится только первый – «Кюхля». Когда он выпустил первую часть «Пушкина», я ему сказал, что мне не нравится, что Карамзин и Дмитриев как-то глупые. А ведь Карамзин – это же был великий человек! Но Тьяннов не обиделся, а стал оправдываться: «Дальше у меня будет другое». Но мы не только спорили. Мы оба считали, что стихотворение «Разуверение» из альбома сестры Пушкина Ольги Сергеевны принадлежит не

ей, а Кюхельбекеру, — Тьяннов ввел эти стихи в «Кюхлю» — ею же только переписаны. Она не могла их сочинить! Они написаны профессионалом, это же ясно.

В последний раз я видел Тьянова уже в больнице, в Москве. Сидел у его постели, вспоминали прошлое. Потом Шкловский передавал мне — Тьянов сказал, как приятно ему было обо всем этом говорить.

Разговор перекинулся на романы И. Новикова.

— Пушкин вовсе не был таким смиренным, как изображает его Новиков. Это был человек страстей! Новиков попросту списал его с себя.

Бонди был человек очень добрый. Но это совершенно не мешало ему достаточно резко оценивать коллег, официальных деятелей науки.

В связи с чем-то я упомянул о членкорре Н. Б.

— Нет, не помню.

— Не может быть, С. М. Он еще был директором Пушкинского дома в 1949–50 гг.

— Ах, этот! Скверный? Да, помню. Негодяй. Страшный мерзавец.

Много говорил о Д. Д. Благом, в основном о его плагиатах. Когда вышла его книга «Мастерство Пушкина» (М., 1955), я увлекся идеей симметрии глав в «Капитанской дочке» и что-то сказал про это Бонди. С. М. посмотрел иронически:

— Это вы у Благого прочли?

— Да.

— У него можно еще много прочесть интересных наблюдений, — сказал С. М. с легким сарказмом, который я понял только много лет спустя, когда уже из печати узнал, что идея эта заимствована известным пушкинистом у оренбургского исследователя Н. Е. Прянишникова, из его книжки 1939 г. Бонди не был согласен с этой мыслью и по существу, он полагал — и не раз говорил об этом в лекциях, — что если читатель чего-либо не ощущает в непосредственном своем восприятии, а это устанавливается только подсчетами и показывается графиками, то это не имеет никакого значения, этого в тексте как бы и нет.

Несколько раз рассказывал о плагиате Благого в изложении истории пушкинского стихотворения о Стеньке Разине.

Однажды я пересказал ему записанное когда-то мною тот Ю. Г. Оксману о Благом: «Это даже не Лжедмитрий, а просто Тушинский вор». С. М. тот очень понравилось.

— Он сказал мне это на Вашем докладе о «Памятнике» в Пушкинском музее.

— Поглядел на меня и вспомнил! (Весело.) По контрасту!

Прочел несколько стихов из Кузмина.

– Хорошо, правда? А почему хорошо, не могу сказать (улыбается своей светлой прекрасной улыбкой).

– Как про любые хорошие стихи.

– Когда-нибудь наука это сможет. Когда вам будет столько лет, сколько мне.

– Значит, Вы верите в филологический прогресс? – провоцирую я.

– И да и нет. Когда здесь (в Малеевке. – А. Ч.) мы ждем газеты, С. М. Петров или П. Н. начинают говорить о литературе, я думаю: какая чушь!

Отмечу, однако, истины ради: когда я стал говорить о том, как были на виду еще совсем недавно Ермилов, Эльсберг, Машинский, а теперь мои студенты (из тех, нового поколения, что все знают и читают) даже имен их не слышали! – С. М. рассеянно засвистал, как он всегда делал, когда не хотел поддержать разговор.

Однажды рассказал, что Н. В. Измайлов, когда его арестовали, назвал какого-то человека – «пушкиннист, известный, ах, я все забываю!» (разговор был в 1982 г.), его посадили, и хотя тот, выйдя на свободу, его простил и зла не держал, это наложило отпечаток на всю жизнь Измайлова. «На его лице, мне всегда казалось, есть эта мысль».

– С Цвяловским я не только дружил. Я относился к нему с почтением.

Я спросил, кто из пушкинистов был ближе всего к нему, С. М.

– Винокур! Конечно Винокур! Был очень тонкий человек, понимал искусство. Я бывал у него на Арбате. Его семья и сейчас там?

Я рассказал о Татьяне Григорьевне, Грише, уже авторе книги.

– Внук! А я Тапо помню крошкой лет пяти-шести. Я спросил у нее: «Кто твой любимый писатель? А она: «Сысков» – т.е. Шишков. Вот те раз! (По ассоциации вставляю: сколько могу вспомнить, самый большой интерес из всего того, что я когда-либо говорил Бонди, вызвало у него мое рассуждение о Шишкове как выдающемся лингвисте.)

Я с Винокуром спорил много по поводу его комментария к «Борису Годунову». Но какой это глубокий комментарий! Винокуру предложили уйти с заведования кафедрой по собственному желанию. Он отказался: «Снимайте». Остался просто профессором. Антисемитизм его не просто огорчал, он переживал его очень сильно, болезненно. Умер рано – не из-за этого, конечно, но, я думаю, все это повлияло... Какие энтузиасты были пушкинисты! Какие энтузиасты! Готовы были пойти на любые жертвы, чтобы вышло так, как они хотели, как нужно. А как нам мешали с академическим собранием! Лебедев-Полянский – страшный дурак. И Кирпотин – тогда большой чин – тоже руку приложил... Даже вспоминать не хочется.

Об ученых, науке С. М. говорил много – в том числе и на лекциях. Как никто он умел передать ощущение ее движения. Говоря о

том или ином прочтении черновиков, он всегда подчеркивал, что оно будет существовать до тех пор, пока не явится более проникательный ученый, который даст другую, более точную реконструкцию текста.

Очень часто говорил о преемственности филологической работы, любил рассказывать случаи, когда расшифровкой одного текста последовательно (получилось, что на протяжении многих лет) занимались Венгеров, Шляпкин, Томашевский, Цявловская.

– Вот пример настоящей коллективной работы! – восклицал С. М., и глаза его сияли. Но часто при подобных рассказах лицо его принимало печальное выражение – он тосковал по времени незабываемого радостного дружного труда над общим большим делом.

У него не было ложной академической стыдливости – если книга, о которой он упоминал, была плоха или автор был плагиатор, он этого не скрывал. Старые транскрипции черновиков были неудачны – он так и говорил, какой бы почтенный ученый их ни делал. А однажды даже сказал – надо радоваться, что не вышли дополнительные тома к дореволюционному академическому изданию Пушкина с этими транскрипциями: «Они никому не были нужны и только бы всех запугали!» Зато с каким восхищением говорил о работах высокого класса, об ученых замечательных. Только с годами стало понятно, как важно это было: в фантомно-миражной атмосфере чиновно-иерархической науки уже на первых курсах получить представление об истинной иерархии научных ценностей. Всегда говорите своим студентам, кто чего стоит, говорите! Это нужно не меньше ваших лекций. Этому учил Бонди.

Всё подсчитывающие американцы установили, что из деятелей искусства дольше всех живут артисты. Почему? Казалось бы, нелегкий ежедневный труд. Оказывается, дело в быстрой отдаче – в отличие от писателей или живописцев актеры тут же видят результаты воздействия своих творческих усилий. Но мало этого: из всех артистов главные долгожители – дирижеры, причем хоровые. Почему? Не потому ли, что эти результаты они видят от особо квалифицированных ценителей и наиболее полно и близко: в глазах своих хористов, немедленно и согласно реагирующих на каждый изгиб их творческой мысли (дирижер оркестра, как правило, глаз не видит).

Сергей Михайлович Бонди несколько раз в неделю видел десятки молодых благодарных глаз.

Быть может, в этом был секрет его вечной молодости*.

* Извлечения из воспоминаний печатались: Русская мысль. Париж. 1992. 6 марта и 13 марта, № 3919 и 3920.

Постскриптымы к мемуару А. П. Чудакова

У книги Бонди о стихе – печальная история. Свою концепцию русского стиха он разработал в 1920-х годах. Андрей Белый открыл, что в русском стихе один и тот же метр (например, 4-ст. ямба) может иметь разные ритмы (например, как в XVIII и как в XIX в.). Все стиховеды 1920-х гг., каждый на свой лад, старались осмыслить законы их образования: все представляли себе приблизительно одно и то же, но формулировки предлагались разные. Для Г. А. Шенгели ключевым «петушиным словом» была «интенса», для М. П. Штокмара – «тоническая константа», для А. П. Квятковского – «такт»; для С. М. Б. таким словом стала «четырёхсложная стопа», надстроенная над ямбами и хорееми. Но писать об этом сперва было почти негде (самая подробная тогдашняя публикация Бонди о стихе была в таком не вполне ожидаемом месте, как вступительная статья к Третьяковскому в «Библиотеке поэта» 1935 г.), а потом стало и совсем негде. В 1940-х гг. он защитил по своей теории докторскую диссертацию, написал книгу, книга дошла до корректуры – он показывал мне верстку, – но в 1948 или 1949 г. набор был рассыпан. Он продолжал читать лекции по своей теории, но когда пришли 1960-е годы, стиховедение ожило и издание книги о стихе стало вполне возможно, он не захотел этой возможностью воспользоваться. Только в сборнике «О Пушкине» (1978) появились два отрывка из этой работы. Почему? Потому что за мертвое двадцатилетие советского стиховедения, между 1940 и 1960 гг., за границей появилась концепция той же проблемы ритма русского стиха, оказавшаяся наиболее четкой и удобной: основу ее заложили (в те же 1920-е гг.) Н. С. Трубецкой и Р. О. Якобсон, окончательную формулировку дал (в 1952 г.) К. Ф. Тарановский, а ключевыми понятиями в ней были «сильное и слабое место» и «регрессивная акцентная диссимилиация». Работы советских стиховедов, которые, будь они изданы в свое время, принесли бы много пользы, теперь оказались устаревшими на корню; и Бонди это чувствовал. Полемицировать с новой теорией он не хотел: он понимал, что она, так же как и его собственная, описывает «то, что на самом деле есть» в стихе, только другими словами, – может быть, на его взгляд, и менее удачными. И он оставил свою теорию у себя в столе, да еще в тех лекциях по стиху, которые он продолжал читать и в 50-е, и, кажется, в 60-е годы.

С. 378. О студенческом невежестве. На лекции о сложном долнике С. М. Б. для иллюстрации прочитал «Гайдука Хризича» из «Песен западных славян» – как обычно, с замечательной четкостью выделяя голосом каждый ритмический ход. Потом вдруг, неожиданно присев по-охотничьи: «А вот я с уверенностью скажу: никто! из вас! этого

стихотворения! ведь не читал! – Правильно?» Я съежился: можно ли так оскорбительно думать о русистах III–IV курса? И тут вся аудитория со всех сторон радостно – очень радостно! – грянула: «Правильно! не читали!» Я съежился еще больше.

С. 386. По поводу «Темный твой язык учу». – «Пушкин – не Жуковский; ничего мистического в нем не было. Пушкин к богу относился так, как мы с вами» (Был 1955 год, атеизм лектора и слушателей был таким же само собой подразумевающимся, как теперь ортодоксальное православие.) «Лермонтов – другое дело, у него сложнее, у него была «с небом гордая вражда».

С. 387, 396. Рассказ Бонди о «Моцарте и Сальери» я слышал в магнитофонной записи – у С. П. Боброва. Бобров неустанно корил С. М. Б. за то, что он ничего не пишет и не печатает, и поддразнивал: «Когда вы будете приходиться ко мне, я буду включать под столом тайный магнитофон». Так он и делал: «У меня набирается целая бондитека». Кроме «Моцарта», я помню запись очень интересной стиховедческой беседы втроем – Бобров, Бонди и М. П. Штокмар: какие проблемы стиховедения сейчас, после 20-летней летаргии, самые насущные? (Дело было около 1960 г.). Боюсь, что эта «бондитека» погибла. Архив Боброва передан в ЦГАЛИ в очень хорошей полноте, но принимать магнитофонные записи у нас не привыкли.

С. 401. Он с удовольствием рассказывал о том, как и другие ученые побивали оппонентов их же начетническим оружием. М. П. Штокмар написал книжку о рифме Маяковского, там был пример на неравносложную рифму: «Забывши и классы и партии / Идет на дежурную речь, / Глаза у него бонапартьи / и цвета защитного френч». При обсуждении одна ученая дама запротестовала: «партии – бонапартьи – печатать такую рифму идеологически недопустимо!» Штокмар говорит (быстрый голос Бонди становится медлительным и обидно-ровным, как у Штокмара): «Речь здесь идет о Керенском, а Керенский, насколько я помню, был эсер («Правый эсер!»), – радостно уточняет дама, как бы подразумевая: уж это-то мы знаем!), – так вот, я удивляюсь, почему глубокоуважаемая Н. Н. проявляет такую заботу о репутации партии эсеров?»

Такую же игру голосом я запомнил в пересказе другого эпизода – уже не на лекциях, а на кухне у С. П. Боброва. Решалось: печатать ли для I тома академического Пушкина хотя бы малотиражный вкладыш с «Тенью Баркова», которую наряду со всем остальным подготовил и откомментировал М. А. Цявловский? Решать должен был Лебедев-Полянский. Пушкинисты собираются у Цявловского, Лебедева-Полянского сажают на почетное место, Т. Г. Цявловскую для приличия выставляют за дверь, и М. А. своим громовым голосом, раскатывающимся по всей квартире начинает: туТу- туТу-туТУ-туТУ, туТУ-туТУ-

туТуту...Лебедев-Полянский весь подался вперед, глаза горят, на губах слюни; кончилось чтение и комментирование, он откидывается назад, переводит дух от наслаждения и говорит: «Ни в коем случае!»

С. 406. К «подсчетам и графикам» С. М. Б. относился со сдержанной неприязнью. О монографии К. Тарановского, который прочитал 300 000 строк ямбов и хореев в подкрепление той теории ритма, против которой Бонди в принципе нимало не возражал, он говорил уважительно, но с недоумением в голосе; недоумение значило: «зачем столько считать, когда все и так слышно?» Ему казалось, что подсчеты не помогают, а мешают слуху, чтобы ввести нас в заблуждение. «Андрей Белый делал доклад о ритме и смысле в «Медном всаднике» – потом у него об этом книга вышла – и ритмическая кривая у него взлетала в тех самых местах, из которых следовало: Петр – это гнет самодержавия, а Нева и Евгений – революция. Критиковали его очень сильно. Он восклицает: «Пусть я бездарен, но метод мой – гениален!» Я ему говорю успокоительно: «Да нет, Борис Николаевич, это вы – гениальны, а метод ваш бездарен...»

С. 404. С. П. Бобров вспомнил: С. М. Б. и Т. Г. Цявловская попросила его додумать, как могли звучать недописанные и зачеркнутые строки в наброске Пушкина «Старый дож плывет в гондоле». «Очень трудно было; несколько дней я ломал голову. Когда что-то удовлетворительное получилось, понес это к Т. Г. Она смотрит и говорит безмятежно: «Ну вот, очень хорошо, у нас с С. М. Б. тоже точно так получилось».

С. 391. Критерий опознания настоящей поэзии – в том, что от нее «по спине начинают бегать мурашки». Это определение Уэллек и Уоррен приводят из публичной лекции старого А. Э. Хаусмена. Хаусмен был филолог-классик высшей квалификации и в то же время настоящий поэт: как Киплинг был последним поэтом-классиком морской Англии, так Хаусмен – луговой Англии. Но между филологией и поэзией он ставил в своем сознании железный занавес и студентам говорил: «Если для вас Эсхил лучше Манилия, то вы – не настоящий филолог». Эсхил был его любимым автором, но трудом своей жизни он сделал издание именно Манилия – автора скучнейшей астрономической поэмы, 5 томов за 25 лет. Публичную лекцию о том, что такое настоящая поэзия, он произнес за считанные годы до смерти; шел уже XX век, и молодые авангардисты вдосталь издавались над этими «мурашками по спине» – особенно потому, что в устах Хаусмена это было в высшей степени неожиданное высказывание. В устах Бонди – наоборот: для него железного занавеса между поэзией и филологией не существовало.

Моя студенческая запись ключевого места его лекционного курса по стиховедению: «Таким образом, скажем: ритм есть непосред-

ственно ощущаемая закономерность в течении какого-либо процесса. Это определение объединяет объективный момент (закономерность) и субъективный момент (ощутимость). Это привнесение субъективного момента необходимо, потому что только он вводит любое явление в сферу эстетики. А практика показывает, что разница ритмической чувствительности у разных людей, в разные времена, в разных местах не мешает возможности изучать ритм, – и что даже слабая ритмическая чувствительность может быть развита упражнением. И раз так – то если мы имеем текст, ритм которого нужно определить, то нужно начинать не с разложения на слоги, а с непосредственного ощущения: стих или проза? По крайней мере на данном этапе».

М. Л. Гаспаров

Лекции С. М. Бонди на филологическом факультете МГУ второй половины 50-х годов восполняли несколько существенных изъянов в сознании молодых людей, стремившихся изучать литературу. Возможностей научиться этому на факультете было немного. С лингвистикой дело обстояло гораздо лучше. Лекции Петра Саввича Кузнецова, которые он, седой и очень сутулый (еще не знавший, что свалится на его плечи: осенью 1956 года, после венгерских событий, арестовали его сына, нашего однокурсника), бубнил, отвернувшись к доске и выписывая дрожащей рукой фонемы, собирали тех, и только тех, кто бесповоротно ощутил себя лингвистом.

Возможно, верней будет говорить не о поколении, даже не о среде, а только о себе. Для автора этих строк было два филологообразующих фактора на русском отделении филфака тех лет (на классическом и романо-германском их, кажется, было больше) – лекции Бонди и семинар Николая Ивановича Либана. О семинаре – когда-нибудь отдельно; о лекциях – несколько слов в дополнение к мемуару А. Ч.

Сейчас уже почти невозможно объяснить ту степень привычного недоверия к себе, к своим читательским впечатлениям, которые отличали таких, как я, в момент, когда они переступили порог филфака. Над всей литературой – какой-то один знак должностования, идея должного, того, как *надо*, зароненная глубоко в сознание советскими школьными учителями и учебниками. Понадобилось около пяти лет, чтобы понять, что можно писать о том писателе, которого любишь, – не мучаясь над тем, о чем писать не хочется.

Слушая Бонди, мы видели человека, который находится в непрерывном *непосредственном* контакте с тем, о чем пишет. Ему не нужны были посредники, он не оглядывался на то, как *надо* говорить и писать о литературе. Он на наших глазах доверял себе, мы доверяли ему, и это каким-то образом возбуждало веру в себя...

«Эстетические категории по сути своей отличаются от других (скажем, экономических) тем, что они – *объективно-субъективные*. Мы вынуждены исходить из субъективных представлений – т.е. непосредственного чувства – так как техники объективного исследования не существует, а техника непосредственного восприятия может быть очень развита. Нет красивого пейзажа самого по себе – он красив всегда в человеческом восприятии. Здесь нет субъективизма, т.к. на красивую девушку оглядываются все» (запись лекции 20 окт. 1958 г., курс «Строение русского стиха»).

«Каковы задачи анализа:

- 1) почувствовать всю гармонию в *целом*;
- 2) разять на части, объяснить;
- 3) вернуться к нашему непосредственному чувству и подтвердить его нашими полученными аргументами.

Пока этого нет (подразумевалось – в нашей науке):

- 1) нет правильного (подразумевалось – целостного) впечатления;
- 2) вместо *последовательного* анализа частей подсовывают симметрию первой и последней картины, второй от начала и второй от конца и т.д. (подразумевался анализ «Бориса Годунова» у Д. Благого в книге «Мастерство Пушкина». – М. Ч.);
- 3) анализ не приводит к выводу, потому что с этого вывода начинают и больше к нему не возвращаются».

И далее – в функции заповеди или категорического императива: «Все то, чего мы не замечаем и не можем заметить непосредственным чувством, анализировать совершенно незачем. Такой анализ будет лишним» (запись лекции 15 декабря 1958 г.).

Через несколько лет отечественная филология – вслед за мировой – от этого императива решительно – и естественно – ушла. Но *возвращение* исследователя к первоначальному непосредственному впечатлению от текста мне и сейчас кажется важной заключающей (и контролирующей) частью аналитического его осмысления. Но дело было все же не в верности или неверности отдельных положений, применимости или неприменимости *всех* рекомендаций блестящего лектора (слово «эстетический», скажем, я так никогда и не употребляла).

Открывая дорогу нашей непосредственной интуиции (кто были эти «мы»? Те, кто только что, за год до университета, простился со Сталиным, под портретом которого протекали и детство наше, и отрочество, те, кто слишком знал, что «надо», но не успел начать узнавать самого себя), укрепляя доверие к непосредственной же читательской оценке (но, конечно, от лекции к лекции демонстрируя

блестящими разборами, как трудно стать *таким* читателем), Бонди, сверх сего, прокладывал каждому дорогу к личному чувству чести – к освобождению от рабства «общих интересов» и «высших целей».

Он погружал нас в живой мир реальной поэзии – и мертвело, начинало выглядеть отвратительным то, к чему вроде бы привыкли, что было частью советского быта, воспитания, образования.

Его хихиканье по поводу какого-либо догматического или просто глупого суждения официальных лидеров литературоведения, его ужимки – почти женственные – освобождали голову не менее несколько позже начавшегося для нас самиздата и тамиздата. Самостоятельность и естественность его умозрения, проявлявшегося в основном на материале русской поэзии первой половины XIX века, готовили умы и волю к восприятию более широких впечатлений искусства и реальности.

* * *

Июньским вечером 1967 г. в поезде, двинувшемся из Тарту обычным, сложным для москвичей путем, человек шесть участников только что прошедшей I Блоковской конференции собрались в купе, где ехал Аркадий Белинков с женой; не имеет смысла, как ясно будет дальше, называть другие имена. Все были еще возбуждены – несколько докладов (и доклад Белинкова «Олепа и Блок» в первую очередь), прорвав обычные ограничения публичного слова, наэлектризовали воздух. Все чувствовали себя от этого как бы победителями... Заговорили, кажется, о Синявском и Даниэле (компания была свойская) – и всерьез имя Бонди, поставившего, в ряду с 17 другими преподавателями филфака, и свою подпись под осуждением тех, кто был уже в тюрьме*.

Аркадий Белинков сообщил своим обычным, не предполагающим возражений тоном: «Бонди – подонок!»

Возбужденным хором откликнулись присутствовавшие, с нажимом повторяя это слово.

Уже десять лет как сильные выражения были в ходу. Было принято восклицать, стремясь превзойти друг друга эмоциональным напором: «У него же руки по локоть в крови!»

Чаще всего обвинения были заслуженными. При этом само собой предполагалось полное единодушие участников разговора – один и тот же накал и выбор оценочных слов. Здесь, в купе, оно было нарушено. «Сергей Михайлович Бонди – человек, воспитавший не-

* Лит. газета. 1966. 15 февраля. Перепечатано в кн.: Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1989. С. 490–492.

сколько поколений филологов. Если это слово применять к нему, то как мы будем называть подонков? Из нас всех одному Аркадию биография дает право на резкость оценок. Нам же всем надо бы соотносить свою биографию с биографией профессора Бонди». Слова, может быть и невразумительные, остановили, однако, инвективы.

Восемь лет спустя, в марте 1975 г. в разговоре с Натаном Эйдельманом я спросила, не знает ли он, как дела со сборником в честь Бонди. – «Нет, ничего не знаю. Я в нем не участвую – ведь для этого надо человека *любить*. А я после той истории уже не могу к нему так относиться...»

Ни А. Ч., ни я никогда, само собой, не спрашивали Сергея Михайловича об истории с подписью. Не вдаваясь в оценки (они очевидны), попытаемся представить ситуацию.

Как рассказывают непосредственные участники печального события, зимним утром 1966 года в квартирах преподавателей филфака раздавался один и тот же звонок. Звонил декан А. Г. Соколов:

– Надо к 12 часам приехать в деканат.

– Зачем?

– Есть мнение, что мы должны прореагировать на процессе Синявского.

Уже шли, кажется, судебные заседания, сохранились предания (они тоже интересны) о телефонных ответах трех преподавателей. Л. Г. Якименко (я слушала у него спецкурс по Шолохову – больше по советской литературе, занятия которой я еще со школы предполагала сделать основной своей профессией, слушать на факультете было некого – далее шел уже Метченко, невыносимый и для моего незрелого сознания; Якименко же – это был обычный уровень тогдашнего «шолоховедения», иногда с более или менее приятной эмоциональной увлеченностью текстом любимого писателя):

– Я не могу подписать, потому что все машинистки из Союза писателей будут надо мной хихикать.

Этот ответ потом будто бы не раз склонялся на партбюро, но санкций не последовало; Якименко же проследовал вскоре в Академию общественных наук при ЦК КПСС.

А. Адамович: «Если я подпишу, то от меня отвернется вся либеральная пресса, меня не будут печатать» (передано не с его слов, а вариант, повторю, легендарный)*.

Профессор Г. Н. Пospelов** (мне трудно было бы вообразить себе этого марксиста очень давней складки, человека, заявившего в 1947

* Ср. мемуарное самописание А. Адамовича: Московский клуб. М., 1993. С. 58–63.

** О нем см. наст. изд. С. 428–437.

году свое несогласие с кампанией, направленной против концепций А. Н. Веселовского, наперекор «единодушному мнению» коллег, действующим в 1966 году под давлением страха вразрез со своими убеждениями):

– Я не читал никаких произведений Синявского.

– Так мы вам это устроим!

– Мне совершенно некогда.

– Ну, подпишите тогда *так*!

– Что вы меня – за маленького считаете? (со слов сына – Г. Г. Поспелова; В. Е. Хализев передал нам еще один вариант этого заключительного обмена репликами – со слов ученицы Г. Н. Поспелова, безвременно скончавшейся Е. М. Пульхритудовой: «Ну, тогда подпишите из уважения к нам! – Я вас очень уважаю, но еще больше уважаю свою подпись!»)

Но каждый из тех, кому звонили, не знал о том, что ответили другие. А те, кто отказались прийти, не знали в тот момент, чем это может для них кончиться.

Тем, кто пришел в просторный, светлый угловой кабинет декана, раздали тексты – на два часа. Все разошлись их читать. Я спросила у своего собеседника: – А не боялись, что вы студентам покажете? – Нет, само собой подразумевалось, что этого не будет.

Читали, по воспоминаниям того же участника, статью «Что такое социалистический реализм» и рассказ «Пхенц». В тот момент, когда мой собеседник забирал врученные ему материалы, С. М. Бонди, как ему помнится, уже что-то прочитал, был взволнован, «очень суетлив» и говорил: «Мы неполно информированы... Прочли только одну статью...» И тут же А. Г. Соколов выложил ему страницу, где Ленин вост на луну. (Версия А. Г. Соколова в нашем разговоре 3 июня 1993 г.: «Что уж я *точно* помню, это что *все* подписали *сразу*». – М. Ч.) Когда все снова собрались в том же кабинете, Бонди сидел уже совершенно обезоруженный. Ленин (которого, как сказал бывший «красный профессор» Глаголев, «уважали даже противники») был козырной картой, ее нечем было бить.

В тот год партгоргом филфака был профессор В. И. Кулешов. Его устная интерпретация такова: «Наш филфак давно был под подозрением. Ведь у нас еще в 1956–57 годах комиссия горкома работала – после вечера Дудинцева... Тогда ваш Гриня Ратгауз: «Бей в барабан!» (Г. Ратгауз цитировал на вечере Гейне в переводе Тынянова. – М. Ч.) А за это нам по шее надавали! <...> Комиссия горкома наехала утром. Председателем был Власов, декан филфака МГПИ...» (В. Н. Турбин в эти же июньские дни 1993 г. рассказывал: «Когда Эльсберг узнал, кто руководит горкомовской комиссией, он сказал: «Это же страшный человек!» Штрих выразительный: сам Эльсберг

вскоре стал известен как многолетний осведомитель, погубивший нескольких людей. Власов же, в свою очередь, был известен как «чудовищный антисемит», что пугало уже и Эльсберга.)

Комиссия «работала» на факультете полгода. Когда в горкоме подводили итоги этой работы, В. И. Кулешову, по его рассказу, задали вопросы персональные: «Кто это у вас там – Лйбан? <...> А Бонди? Что он у вас – студентам рекомендует Бухарина читать?!» Это на одном из факультетских собраний, куда студенты пригласили Бонди, ему прислали из аудитории записку: «Как вы думаете, можно ли нам читать Бухарина?» Бонди ответил: «Ну, я – читал...» И вот за это у меня требовали в горкоме, чтоб мы его уволили*. Мы потом на факультете думали-думали; увольнять я его не стал, и перевел на полставки. Потом мы его вернули на полную и довольно быстро – наверно, на следующий год. Тут была такая неписаная этика – нельзя было отменить санкцию в том же году, в каком она была вынесена. Но с тех пор Сергей Михайлович накануне 1 сентября всегда звонил мне с одним и тем же вопросом:

– Я еще не уволен?

А я ему всегда отвечал:

– Нет, вы будете уволены вместе с нами!»

На вопрос, почему же Бонди пришлось подписывать это письмо – ведь он не был членом партии, его не могли обязать, – В. И. Кулешов ответил, что Бонди еще помнил, как разгоняли в годы «космополитизма» Пушкинское общество при ИМЛИ. «Но Бонди ведь не еврей? – Сошел за еврея! Он это помнил. Он был на нищенской зарплате в МОПИ, потом мы его взяли. Ему было хорошо у нас (здесь и далее выделено мною. – М. Ч.). И он понимал, что мы его отбили. А он мог на лекциях сказать вдруг про Благого:

– Есть такой профессор, он занимается «благиятами».

Я с ним говорил, просил его этого не делать, не трогать Благого».

В. Н. Турбин на мой вопрос: «Можно ли сказать, что Бонди был самым уязвимым из всех, кому предлагали подписать это письмо?», ответил: «Несомненно! Он давно был запуган – еще тем переводом на полставки». На этом испуге играли деканат и партбюро факультета –

* Небольшое личное воспоминание: осенью 1956 года по распоряжению партбюро (В. Кулешов был уже секретарем) сняли со стены очередной номер стенгазеты нашего второго курса. Было долгое разбирательство на партбюро, заседание вел Кулешов, укорявший меня за то, что его имя в газете было напечатано без инициалов – даже «т.» вставлено карандашом; я парировала ссылкой на Ленина, имя-де которого упоминается тоже без инициалов и даже без «т.»; газету сняли в основном из-за передовой, написанной мной, без подписи – под названием «Коммунисты и комсомольцы», где мы обвиняли коммунистов в том, что они «уходят от вопросов», в частности, – и о Бухарине.

подпись Бонди, до сей поры не выпачканного, была им крайне нужна. Вообще вся акция ориентирована была на «приличные имена».

Бонди знал, что совладать с собой на лекциях, то есть измениться, – все равно не сможет, и зацепки для его увольнения есть и будут. О тех коллегах, которых презирал, он то и дело проговаривался, и личное раздражение против него (и, конечно, зависть к бесспорному любимцу студентов) гораздо более прочно стоявших на ногах сотоварищей по роду занятий окутывало его довольно плотно.

В. Н. Турбин: «Он ведь говорил: – Вот Бельчиков, член-корреспондент Академии наук. Может быть, он и член, может, и корреспондент, только не Академии наук, а Лубянки».

Сам он не был до смерти ни членом, ни корреспондентом, но знал про себя, что уж от Лубянки-то далек. Тем более драматической предстает история с письмом.

Выпады против Д. Д. Благого и Н. Ф. Бельчикова были частью «воспитательной» подкладки лекций С. М., частью осознанного отталкивания от «них».

В. Н. Турбин: «Еще тогда, в 1957 году, комиссия зачитала по стенограмме, сделанной на его лекциях: «Творчество по природе своей трагедийно. И Лермонтов сам выдумывал для себя трагедии». И еще. Ему присылают на лекции записку: «Что вы думаете о проблеме лишнего человека?» Он отвечает: «Я не знаю такой проблемы».

Эти два примера (вполне совпадающие с впечатлениями усердных слушателей лекций Бонди) – характерны.

Дело не в том, существует или нет проблема лишнего человека, а в том, под сколькими вненаучными напластованиями была она погребена к тому времени, в каком «литературоведческом» контексте обитала. Говорить о ней, не окунаясь в эту грязную воду, было тогда практически невозможно. И Бонди с какой-то веселой брезгливостью просто отпрянул от нее. (Ведь и «реализм», при корректном употреблении термина, – реальное понятие. Но автор напечатанных выше мемуаров о Бонди в своих работах о литературе XIX века никогда не употреблял и по сю пору не употребляет этого слова – насколько мне известно, по той же причине.)

Г. Н. Поспелов в соседних с Бонди аудиториях (на IV курсе я занималась у него в спецсеминаре по романам Достоевского) – не менее искренне, чем он! – наоборот, стремился вдохнуть жизнь в омертвевшие понятия – мужественно и в основном безуспешно.

«Проработки» Бонди на факультете начались раньше, чем в 1957 году.

Процитирую запись, сделанную мной в день нашего с А. Ч. визита к Бонди 11 марта 1975 года: «... В начале 1953 года меня прорабатывали на кафедре... Да! Очень сильно! Было целых три заседания. Два первых – со стенографисткой. Очень хорошей! Это было – о прочном курсе русской литературы» – да-да!

(И С. М. стал изображать шамканье Благого и как Г. Н. Пospelов сказал, что у него голос пропал...)

– Они велели придти всем аспирантам! И студентам! И, помню, одна аспирантка – ее, конечно, заставили – говорила: «Ну, правда, Сергей Михайлович?.. Ну зачем же Вы так говорите?..» А Тюнькин, тогда аспирант, сказал: «Если студенты на лекциях Бонди полюбили литературу – то тем хуже!» И я даже хотел в заключительном слове сказать: «Ну вот, Тюнькин сейчас аспирант, а когда будет читать курс – то на его лекциях студенты *разлюбят* литературу – и все будет в порядке!» Но потом уж решил не говорить.

(... И все это – лучась, радостно, как раньше на лекциях).

– Если бы я раскаялся, если б я хоть чуть-чуть посчитал себя неправым – меня, конечно, хватил бы инфаркт. Но я чувствовал себя прекрасно! Я только думал: «Ах, вы!.. Ну, я вам докажу. Я лучше вас все это знаю!..». И вот назначили третье заседание. А тут как раз умер Ленин.

– Сталин...

– А, да, да! Сталин, Сталин! И уж повеяло чем-то другим... И они даже не пригласили на заседание стенографистку. Но я позвонил ей и пригласил сам. Они удивились, когда она вошла! Но, конечно, сказали, что вышло недоразумение, что они очень рады и т. д. И я говорил – отвечал Благому насчет того, что мое определение романтизма устарело: «Да, действительно, это не мое определение, я его заимствовал, оно было дано Лениным в конце прошлого века...»* Ну, и все такое...

(И сам все веселится, улыбается, как всегда).

– А кто-нибудь из выступавших тогда аспирантов подходил к Вам когда-нибудь, говорил, что раскаивается?

– Одна! Только одна! Фамилия – Н., она преподает на кафедре... Мы как-то сидели вместе в этом предбаннике, перед аудиторией, я просматривал свои бумажки, и она вдруг говорит: «Сергей Михайлович! (С. М. старается передать захлебывание, заплетание языка.) Я хотела... Я тогда выступала...» Тогда я ее перебил и сказал: «Вы хотите сказать, что раскаиваетесь, что тогда выступали? – Да! Да... – Ну, вот и хорошо, вот и прекрасно, и не будем об этом!»

– А когда же это было? Вскоре?

– Нет, нет! Где-то уже в шестидесятых годах! А у Тюнькина пишут сейчас мои аспирантки, и у нас с ним хорошие отношения...»

* Ср. забавный мемуар В. Н. Турбина о том, как, готовясь к поездке в Париж (несостоявшейся), Бонди стал прорабатывать Ленина и увлеченно рассказывал, что нашел много полезного для понимания романтизма в русской литературе, о чем и намеревался поведать в Сорбонне (Лит. обозрение. 1989. № 7. С. 43).

Как на экзаменах он ставил только пятерки, так благодушно, даже радостно прощал обиды.

Вернемся к злосчастному моменту подписания письма, бичующего за «безнравственность» филолога и литератора, выпускника филфака, сидевшего в тот момент на скамье подсудимых.

Бонди реально грозило увольнение, если бы он отказался – так, во всяком случае, мог ощущать ситуацию он сам, так прочитывал он ее в глазах членов партбюро и декана: тут уже не горкомовская комиссия, а Лубянка, мы тебе ничего не обещаем...

Какой же могла ему видаться сама литературная, культурная ситуация, в которой он силой вещей – помимо своей воли – должен был участвовать? Приступаем к наиболее сложной – может быть, и не решаемой – задаче нашего постскрипума.

Бонди прочел, по-видимому, рассказ «Пхенц» и статью «Что такое социалистический реализм». Для него самого «литература социалистического реализма» более или менее не существовала. Замечательная статья Абрама Терца вполне могла ему понравиться – будь она помещена в иной, не экстремальный контекст.

Но перед ним возникло зрелище предельной нелояльности. Сам же он стремился быть человеком лояльным. Почему и для чего? На вопрос «почему?» он ответил давно, оставшись в стране, вступившей в иную жизнь, вместе со многими сотоварищами. На вопрос «для чего?» он мог бы, наверно, ответить, будучи спрошенным: чтобы читать лекции студентам, желательно – в Московском университете, где он привык быть любимым и почитаемым профессором. Это была его жизнь, его стихия (см. мемуары А. Ч.; там же – о том, как мало Бонди писал: рассчитывать прожить далее при помощи печати он никак не мог). Все это прекрасно оценили те, кто, безмолвно ему угрожая («Помнишь?..»), в своих шкурных интересах толкали его в грязь, к позору навсегда в глазах и коллег, и студентов.

Да, он выбрал путь лояльности и умеренной, но постоянной фронды – по отношению не к государству, а к государственной науке (не знаю, брать или не брать здесь последнее слово в кавычки). Теперь он вынуждался ситуацией, не им сформированной, сдернуть себя с этого пути и пуститься по иному, который не мог представляться ему иначе, как самоубийственным. Он должен был сделать выбор в считающиеся минуты – после предъявления цитаты про Ленина тянуть дальше было некуда. Необычайно грустно думать про это, представлять, что испытывал в те часы С. М.; тяжело знать, что он все-таки поставил свою подпись под облагороженным наиболее интеллигентными членами кафедры письмом (первоначальный «дубовый», по воспоминаниям подписавших, текст написал А. И. Метченко).

Хорошо помню чувство, близкое к ужасу, охватившее нас с А. Ч., когда мы увидели в «Литературной газете» подпись Бонди; хотелось застонать.

* * *

Немного вариантов профессионального поведения предоставляли филологу-русисту шестидесятые годы – рубежное, переломное время, когда *выбирались пути* на несколько десятилетий вперед, для старших поколений – на всю оставшуюся жизнь.

За год до процесса, на котором А. Д. Синявского судили за статьи, рассказы и повести второй половины 1950-х годов, намного опередившие свое время, вышла написанная им в соавторстве с А. Н. Меньшутиным книга «Поэзия первых лет революции. 1917 – 1920» (М., «Наука», 1964), под грифом Института мировой литературы, где оба работали; книга была «плановой», писалась «за зарплату». Ее мало кто успел прочесть в библиотеках – она быстро оказалась в спецхране. Остались экземпляры в библиотеках домашних. Ссылались на эту книгу (и не сразу, а по истечении некоторого времени, когда А. Синявский и Ю. Даниэль отбыли часть срока) так: «Меньшутин А. и др.» (и то, если редактор попадался не очень бдительный).

Не только сегодня, но и тогда, в 1964 году читать эту книгу было тяжелым, малоприятным занятием – не таким, конечно, как созерцать подпись Бонди под подлым письмом (где цитировались диссертация и статьи Синявского в доказательство его «беспринципности»), но все-таки.

Соавторы писали о «главном, что несло с собой общество, рождавшееся в муках. Всеми своими целями, идеалами и реальными достижениями оно было обращено к тому, чтобы избавить человечество от страданий, от ужасов империализма, чтобы освободить, накормить, научить человека, создать условия для его всестороннего развития».

Говорилось о «преобразованиях, вносимых Октябрем», в которых «проявлялась забота партии, социалистического государства о человеке, угнетенном паразитом, помещиками и капиталистами», о том, как «всюду в ростках нового, появлявшихся на каждой фабрике, в каждой деревне, обнаруживает себя эта человечность победившего социалистического строя. А в невиданной самодеятельности масс, в их борьбе за Советскую власть, а в массовом героизме на фронте и в тылу освобожденный человек встал в полный рост и показал свои могучие творческие силы».

Или: «Естественно, что подобные настроения, проникнутые духом идейного разоружения, общественной пассивности, непротивленчество встречали резкий отпор со стороны передовых деятелей советской литературы».

Или: «Маяковский здесь пародирует характерные интонации различных либеральных «плакальщиков» и «молельщиков» за Россию, героический путь которой, полный трудностей и лишений, нередко изображался тогда в виде национальной катастрофы. Среди явлений подобного рода нельзя не назвать книгу И. Эренбурга «Молитва о

России» (1918)... Позднее Эренбург весьма отрицательно оценил свои стихотворные произведения той поры. Написанные после долгого пребывания вдали от родины, в состоянии идейной «распутицы», надрыва, неуравновешенности, они были созвучны тем примиренческим настроениям, которые высмеивал Маяковский в «Мистерии-буфф». ...Истинный гуманист опровергал псевдогуманность растерявшейся интеллигенции, склонной трактовать революцию как напрасное кровопролитие, как взрыв диких инстинктов и попрание человеческого достоинства. На слепоту авторов, проглядевших в революции ее гуманистическое содержание, указывали порою их собственные откровенные заявления, говорившие об отсутствии твердых убеждений и ясного взгляда на жизнь, о неумении понять сложные перипетии истории».

Пассажи эти выбраны почти наугад – таким языком написана *вся книга*. В ней полно материала, редких, ценнейших (в те годы – бесценных) библиографических указаний, впервые введенных в отечественный научный обиход в этой плотной советской упаковке; немало и тонких замечаний о поэзии Маяковского, Мандельштама, Ходасевича, Пастернака. Но книга была рассчитана на вылавливание их в мутной воде советского «литературоведческого» красноречия. Если кому-то покажется, что тогда иным языком писать было нельзя, то вступившие тогда в печатную жизнь, защищавшие диссертации по советской литературе засвидетельствуют обратное*. Конечно, написать – и напечатать! – монографию, да еще под грифом ИМЛИ, то есть пропустив ее сквозь строй сектора и ученого совета (об этих обсуждениях-чистках напишут, надеюсь, еще их участники), было совсем иным делом, чем опубликовать статью в тогдашнем «Новом мире» или даже в «Вопросах литературы». Но дело-то в том, что в книге и не чувствуется никакого старания привести текст в пристойный вид, соблюсти, так сказать, меру в поклонах. Нет, перед нами говорение на советском языке – авторы делают этот выбор с какой-

* Ср. запись из дневника пятикурсницы филфака МГУ от 18 января 1959 года: «... Судя по большинству официозных статей в «Литературке», по съезду Союза писателей РСФСР, прошедшему в высшей степени вяло и тускло, и т.д. – у нас наступила, вроде бы, реакция. Поэтому литературоведы типа Ж[олковского] склонны отчаиваться и считать, что «как хочешь, написать все равно не дадут», и т.д. Но это неверно. *В то же самое время* в конкретных работах (см. «Вопросы литературы» и толстые журналы) – ощущается в высшей степени явственный прогресс. За 4–5 лет – просто гигантский скачок (ср. со статьями тех лет – сейчас смешно читать). Уже почти нет статей просто так; везде – мысли, везде – конкретный анализ». Наивность и даже «сермяжность» формулировок не мешают, надеюсь, читателю заметить, что придирчивым студенческим взглядом увиден существенный сдвиг. Читать спустя целых пять лет об «идейном разоружении» и «резком отпоре» было тяжело.

то даже бесшабашностью*. Или, напротив, с не знающей сомнений уверенностью – понимающие разберутся. Конечно, тираж книги (4 тысячи экземпляров!) адресовал ее, казалось бы, только понимающим. И все же – часть тиража должна была встать на полки крупных библиотек и, значит, стать доступной в принципе всем и каждому. И значит – умножать сумятицу (или укреплять стройное советское мировоззрение) и сгущать тьму в головах рядовых отечественных читателей. На ином языке была написана вступительная статья к «Стихотворениям и поэмам» Пастернака (в издании «Библиотеки поэта», 1965) – последнее, что успел напечатать А. Синявский перед своим арестом. Там немало «обязательных» фраз, но очевидно, по крайней мере, усилие удержаться на каком-то пределе их употребления.

Конечно, литератором, от которого «отмежевался» Бонди вместе со своими сотоварищами по факультету, был сделан выбор – говорить полным голосом в свободной печати, возможно – с надеждой, что и у нас постепенно этот полный голос будет услышан. Широкая отечественная аудитория – сегодняшняя, ежедневно что-то читающая, – судя по языку «Поэзии первых лет революции», не принималась не столько в расчет (Синявский много писал и печатал в отечестве), сколько всерьез. Сильная творческая личность сумела направить свою энергию одновременно двумя раструбами – в две противоположные стороны: резкая досказанность последовательно разрушающего слова статьи о социалистическом реализме (1957) Абрама Терца, печатающегося на Западе, – и циническое талдычение на советском, взятом как можно более широко, языке, направленное в печатный станок Страны Советов.

Для Бонди это было непостижимо и, пожалуй, дико. И к студенческой, и – как бы мало он ни печатался – к более широкой читательской аудитории («Черновики Пушкина» вышли в «Просвещении», стотысячным тиражом) он обращен одним и тем же, всегда равным самому себе словом. И какими бы наивными ни казались сегодня некоторые его суждения (в том числе пушкиноведческие) на фоне последующей науки – все они точно соответствуют тому, что он

* Поскольку – см. предыдущую сноску – здесь «как хочешь, написать все равно не дадут», так уж нечего кусочничать. В последнем слове на суде Синявский говорил: «Приводились цитаты из моих статей: как он тут писал о соцреализме с марксистских позиций, а там – идеалист – ха-ха! Если бы я мог писать с идеалистических позиций здесь, я бы писал так здесь». Ситуация, создававшаяся в печати вокруг имени А. Д. Синявского, заставляет оговорить, что наши заметки никак не относятся к полемике зимы-весны 1993 г. (если, конечно, оправдана наша надежда на то, что сохранились гуманитарии, способные поверить в существование текстов без подоплеки).

думал по этому поводу, когда писал и печатал свои работы. Чего он не думал – того не говорил, не писал и не печатал (и пример его воздействовал на тех, кто его читал и слушал). Многие ли из его современников могут этим похвастаться?

Речь не о том, кто был «лучше», кто «хуже», а лишь о том, повторим, какие варианты профессионального поведения (выражаемого в публичном – устном или письменном – слове) имелись налицо в тогдашней ломающей людей, деформирующей их или выбрасывающей за черту «закона» реальности. Речь идет, собственно, о разных вариантах скорее эмоционально ощущаемого, чем полностью отрефлектированного долга. Рискуя быть неточно понятой, скажу все-таки, что было трудно в полной мере совмещать две линии поведения, одна из которых определялась невозможностью, недопустимостью оставить студента, да кого угодно, читающего кое-что помимо «Правды» и детективов, в полном распоряжении официоза, а другая – чуть-чуть приоткрывшейся возможностью передачи свободного слова в свободную печать.

Насколько Ю. Г. Оксманом (см. наст. изд., с. 367) Россия не мыслилась в начале 60-х годов вне ее связей с миром, а отечественная научная жизнь – вне контактов с учеными разных стран, настолько для Бонди его страна была в те годы уже чем-то вроде огромного острова, отделенного бескрайним водным простором от всего остального мира. Он не нуждался в том мире, который располагался за прочной государственной границей СССР, не думал о нем (мне кажется) и очень мало о нем знал. Русская литература сама была для него целым миром – почти не метафорически, с поэзией Пушкина, сиявшей в его центре, а рукописи поэта были источником бесконечных радостных открытий.

И единственное, кажется, резкое, с публицистическим, историко-общественным пафосом его печатное выступление было связано с Пушкиным же, с тем, что попытались бросить тень на филологов, отдавших его изучению целую жизнь. Статья Бонди «Об академическом издании сочинений Пушкина» просто, ясно и жестко нарисовала убийственную картину бессмысленного развала того, что могло быть гордостью нашей науки: «В 1949 году Сталину было доложено, что академическое издание Пушкина закончено. Об этом было торжественно объявлено в печати, участники издания получили премии, – и три тома остались за бортом издания (не говоря уже о томах комментария)»*.

Повторим – ему хватало Пушкина; погружение в мир поэта заменило ему все, чего он, как рядовой гражданин СССР, был лишен.

...В. Н. Турбин, близкий к М. М. Бахтину, рассказывал об одном его летнем приезде в подмосковный дом творчества (Малеевку; еще

* Вопросы литературы. 1963. № 2. С.126.

до переезда Бахтина в Москву мордовский литфонд несколько раз давал ему туда путевки): «И вот он идет по коридору, а навстречу Бонди. Я, в такой эйфории от того, что вот, Бахтин здесь, говорю: – Сергей Михайлович, позвольте я вас познакомлю с Михаилом Михайловичем! – А он: – Нет-нет, извините, я тороплюсь в уборную. И прошел по коридору; и дальше так и уклонился от знакомства».

Державинский жест брезжит в этом странном поведении.

В его вселенной – или, скорее, в уже обжитом, домашнем храме – ему не нужны были новые колоссы.

Что же касается собственно храма, то вот еще отрывок из моей записи от 11 марта 1975 г. – на третий день после похорон Бахтина.

«– Ведь Бахтин умер, да? Я узнал вчера из «Вечорки».

(«Вечерняя Москва» *вчера* – т. е. на другой день после похорон – дала сообщение о смерти и телефон, по которому можно справляться о похоронах...)

– Да, мы были 9-го на похоронах.

– Ах, даже были?..

– А накануне его отпевали.

– Ах, напрасно, – пробормотал он.

– Почему же, С. М.? Ведь это была его воля. М. М. был глубоко верующим.

– Да, да, я понимаю, но все равно... Это мешает. Я глубоко неверующий, и я так думаю.

– Изданиям будущим мешает?..

– Нет, нет! Самим его работам!

– Это как же?.. – растерялась я. – Философствование, что ли, Вы имеете в виду?

– Да, конечно, и это...

– А Вы изначально не верили?

– Нет! Сначала очень даже верил! И знал все обряды, молитвы! Недавно одна девушка, соседка, спрашивала меня – делать ли ей доклад о стихотворении Блока «Девушка пела в церковном хоре...». Я отсоветовал! Я сказал: «Ведь Вы же не слышали этого хора». А это ведь молитва!.. (И начал читать подряд.) Мы как-то с Чуковским читали попеременно перед его гостями... Ну вот, я верил до старших классов гимназии, примерно до 1910 г. А когда я стал задумываться над наукой, я понял, что будет лицемерием заниматься наукой – и оставаться верующим! Кто верует – должен питаться акридами! Я понял, что Евангелие ничего не имеет общего с историческим христианством. Евангелие отбивает от семьи («путь мертвые хоронят мертвых»), от патриотизма, наконец!.. Ведь какой подъем был у израильтян! (С. М. так и сказал – израильтян, а не евреев или иудеев). Если бы Он сказал им – «не платите налогов!» – они бы подняли

восстание. А если б сказал – «платите!» – они бы прогнали Его! А Он как хитро вышел из положения? «Кесарю – кесарево, а Богу – Богово!..» Нет-нет, я понял, что не могу оставаться в этом...»

Здесь большая тема, которой в этих беглых заметках можно лишь едва коснуться: отход в начале века людей науки (или прикосновенных к ней) от религии и религиозно-философской картины мира – например, столь разных людей, как М. Булгаков, атеистический поворот которого совпал с началом медицинского образования (но когда поприще естественника заменилось писательством, – он заново обратился к вопросам веры), и Б. Эйхенбаум, резко повернувший к опоязовскому спецификаторству после незавершенных поисков философского, гносеологического – в неохристианском контексте – обоснования поэтики (ТТЧ, стр. 258–259).

Политические же представления Бонди близки были к представлениям именно рядового советского гражданина. На вопрос одного из слушателей (вскоре после появления злосчастного письма) – не студента, а «взрослого» литератора: «Как же все это происходило?» – С. М. отвечать не стал, а произнес длинный пылкий монолог о том, что раз империалисты каждую минуту могут на нас напасть – надо было делать свой выбор... Здесь было, мне кажется, гораздо меньше лукавства (да и в лукавстве его всегда – об этом пишет А. Ч. – было много детского), чем полной неосведомленности (во многом, разумеется, намеренной, жизнесохранной) относительно того, что давно было известно большинству его студентов...

И еще одна легенда: узнав через какое-то время от своего коллеги Г. Н. Поспелова, что тот письма не подписал, Бонди будто бы спросил: «А разве можно было не подписывать?»

Р. Р. S. Когда эти заметки были уже закончены, В. Б. Катаев, близкий к С. М. Бонди как раз в описываемые годы, рассказал нам о разговоре с ним вскоре после публикации письма (следует, кстати, напомнить, что письмо профессоров было опубликовано *в тот же день*, когда в печати появилось сообщение о приговоре, потрясшем своей жестокостью не только западный мир, – 7 лет лагерей, 5 лет ссылки): «Я приехал из Челябинска, где только что прошло городское собрание интеллигенции с осуждением Синявского и Даниэля, причем многие выступали вполне искренне... Я спросил Бонди прямо – на правах «любимого ученика», как он меня сам называл: – Как же так, Сергей Михайлович? Мы все (провинциальная интеллигенция, связанная с Московским университетом) были поражены, увидев ваше имя среди таких имен, под таким письмом... Что ж вы – сыграли роль простодушной старушки, подбросившей хворостину в не ею зажженный костер? И он сказал мне: – Если бы вы создали тайное общество,

даже вооруженную организацию по борьбе с властью – я готов быть с вами, всячески поддерживать вас. Но если вы будете связываться с иностранцами, с теми, кто вокруг шныряет и хочет нашей погибели, то я буду против!

И еще одно, может быть, стоит пояснить: тогда интеллигенция уже объединялась в разные, как сегодня назвали бы, тусовки, на которые он смотрел как на продолжение старых группировок, сложившихся задолго до этих событий вокруг других каких-то, далеких от него стариков, – и, возможно, он не хотел сливаться с ними, не хотел иметь ничего общего с любой тусовкой... Он был человек независимый, хотел сохранить самостоятельность...»

Жесткая конструкция тогдашней «общественной жизни» выдавливала, однако, людей самостоятельных, но простодушных как раз к тому уже давно пылавшему хворосту, рядом со старушкой, упомянутой к месту В. Б. Катаевым.

М. О. Чудакова

Г. Г. Поспелов

ОСОБОЕ МНЕНИЕ ПРОФЕССОРА Г. Н. ПОСПЕЛОВА

Вступительная заметка М. О. Чудаковой

Если продолжить перебор вариантов профессионального поведения гуманитария в то время, когда явилась возможность самого перебора и выбора (см. на предыдущих страницах заметки о С. М. Бонди), случай Г. Н. Поспелова будет, пожалуй, уникальным в среде филологов (среди философов такое встречалось).

Во времена, когда слово «мировоззрение» употреблялось только в официальной речи, он был человеком с мировоззрением, считая его необходимой частью профессии, с молодых лет и до 93-го года жизни*. Н. И. Либан свидетельствует: «В ифлийские времена после Лифшица и Лукача он был лучшим нашим философом. <...> Представительный, убежденный в истине своих высказываний, Г. Н. всегда был одним: и тогда, когда наотрез отказался подписать письмо против Синявского и Даниэля, и тогда, когда не согласился с трактовкой М. Бахтина полифонического романа Достоевского <...> Так он думал, а для него это значило – и действовал, и высказывался» (рукопись).

Эта уверенность в необходимости делать шаг от того, что думаешь, к тому, что делаешь, была второй раритетной для интеллигенции

* «Сформировавшись как ученый в 1920-е годы в школе В. Ф. Переверзева, он оставался неизменным в понимании литературы, художественного творчества как деятельности по преимуществу идеологической. Многочисленные смены вех и мод в литературоведении, свидетелем которых он был, не меняли его взглядов, они лишь побуждали укреплять, уточнять исходные позиции...» (см. некролог: Филологические науки. 1992. № 5–6. С. 126). Уволенный после разгрома школы В. Ф. Переверзева с литературного факультета МГУ и мыкаясь несколько лет по разным учебным заведениям, Поспелов стал наконец преподавателем ИФЛИ (1934–1941); с 1944 г. и до конца своих дней был профессором МГУ.

советского времени чертой Поспелова. Он неутомимо работал над своим мировоззрением – и стремился его выразить.

Как и С. М. Бонди, он занят был *здесьними* делами, здесьней университетской и научной жизнью, здесьней идеологией, социально-экономическими реалиями и казусами. Его внимание поглощал «русский путь перехода к социализму» (и, как увидим далее, именно в этой формулировке). Мировоззрение одного из последних российских марксистов властно и жестко подчинило себе его литературоведение, и все вместе он старался донести до своих слушателей и учеников, причем в формах настоятельных: диссертации у него писали по 8, 12 и более лет. Он, точно знающий единственный путь, не мог же позволить, чтобы его ученики двигались в методологическую пропасть.

В 1989 г. в юбилейном интервью (ему исполнилось 90 лет), радуясь начавшемуся подъему, профессор сомневался, однако, отразится ли он положительно «на развитии нашей науки. <...> 50 лет господства *официальной социологии* могут вызвать у некоторых наших литературоведов не только увлечение структурализмом, но и идеалистические и даже религиозные взгляды. И это, как мне кажется, может нанести ущерб нашему литературоведению. Оно как конкретно-историческая наука нуждается прежде всего в развитии *историзма мышления* своих деятелей»*. В его словоупотреблении «идеалистические», «религиозные» и также «взгляды» были не ярлыками, а словами с вполне определенным, для него не безразличным значением. И убежденность его в тех мыслях, которые он высказывал, – все более и более отдалявших его от младших современников, – была точно того же рода, что и в 1947 году, когда на общем собрании гуманитарных факультетов МГУ (равно как и на ученом совете филфака) он *один* заявил свое несогласие с «критикой» взглядов А. Н. Веселовского и настаивал на том, что это – выдающийся ученый. Тогда в «Литературной газете» появилась узкая колонка (верстка имела свою семиотику, и в форме колонки было нечто зловещее), подписанная В. Новиковым, под названием «Особое мнение профессора Поспелова» (ЛГ. 1947. 15 октября).

В 1966 году он вновь решил выразить свое «особое мнение».

* * *

В 1970 году в Париже появилась книга под названием «Завещание Варги» с предисловием Роже Гароди**. Кратко напомнив биографию скончавшегося в 1964 году известного советского экономиста (комин-

* Филологические науки. 1989. № 4. С. 3–4. Ср. отношение Бонди к «религиозным взглядам» (наст. изд., с. 425).

** Le testament de Varga. Sui de textes inédits de Lénine. Paris, 1970 (в книгу был включен ряд статей и писем Ленина 1921–1923 гг., не переведившихся до того времени на французский язык).

терновца, покинувшего Венгрию в 1920 году после разгрома революции). Гароди утверждал, что публикуется «подлинное (véritable) завещание Варги», конденсирующее полувековой политический опыт зарождения советской модели при Ленине, которого автор знал, и ее развития при Сталине и его соратниках. Указывалось, что первая публикация была осуществлена в рукописном журнале «Феникс» и предъявлена в числе обвинительных материалов на процессе А. Гинзбурга и Ю. Галанскова в 1968 г. Один из машинописных экземпляров был взят КГБ при обыске у генерала Григоренко.

Позже стали ходить слухи о том, что работа не принадлежит тому, под чьим именем опубликована.

Около двух лет назад имя автора было объявлено – им оказался Г. Н. Поспелов. Редколлегия «Тыняновских сборников» обратилась к первоисточнику сведений – семье профессора. Его сын искусствовед Глеб Геннадьевич Поспелов откликнулся на наше предложение осветить историю этого сочинения, поместив ее в мемуарный контекст.

Редколлегия предваряет его воспоминания кратким рефератом самого документа.

Работа (объемом около 2 л.) носит название «Российский путь перехода к социализму» (с подзаголовком «конспект»). Она начинается указанием на противоречие между официальной теорией и исторической реальностью: со времени Октябрьской революции ни одна из стран, «вступивших в империалистическую стадию», не пошла по российскому пути – на этот путь стремились страны Азии и Африки. Обратившись к истокам официальной теории – взглядам Ленина, автор отмечает, что его понимание русской революции 1917 г. как начала мировой социалистической революции «заключало в себе немало марксистского доктринерства», тогда как «более соответствующее действительности» объяснение дано в последних работах Ленина: Россия открыла путь перехода к социализму, минуя капитализм. На этот путь становятся после второй мировой войны колониальные народы (уже с помощью советской России) – в отличие от стран классического капитализма, где нет перспектив социалистической революции.

Говоря о социальной структуре сил, совершивших революцию в России, автор указывает на большую активность деклассированных низов, «жестоких и властолюбивых», чьи действия далеко расходились с «собственно пролетарским стилем руководства». Подвергнута критике работа Ленина «Государство и революция» и его взгляды, высказанные в известной дискуссии о профсоюзах. Автор возлагает на Ленина долю ответственности за то, что «партийно-бюрократическая тенденция» возобладали над «партийно-профсоюзной» и стала господствовать в управлении страной, сделавшись впоследствии основой всевластия Сталина. «Кремлевским мечтателем» оказался Ленин и в расчетах на мирное кооперирование крестьян.

Сталинские пятилетки, несмотря на использование рабского труда миллионов, имели «общенационально-прогрессивное значение».левой и правой оппозициям автор не дает определенных оценок, осуждая «формы расправы» с их руководителями.

В советском обществе доминирует партийно-бюрократическая номенклатура, «очень строгая и жестокая во всех своих мероприятиях». Это – вторая сторона исторически необходимой централизации, ради которой Сталин отменил НЭП, в чем он был прав. Экономика подчинена государству «с относительно терпимым ущербом для рабочих и служащих»; в сельском хозяйстве – «коллективная продразверстка и принудительное

управление сверху». Привилегированные, эксплуатирующие верхи, которые правят не через советы, а через партийные учреждения («полное вырождение» системы власти советов), скрывают истинное положение дел. «Уже давно создался тип партийного бюрократа, слишком упитанного физически, грубо-импозантного в своих манерах, грозно-деспотического в своих замашках». Выявилась неспособность консервативных верхов управлять страной.

В последних разделах говорится о политическом бесправии в советском обществе (не было принципиальной разницы между концлагерями Гитлера и Сталина) и деморализации его граждан. Касаясь стремления к личному обогащению, автор замечает, что поскольку развитие капитализма в России было прервано революцией, он стал «проступать в социализме» и, «загнанный в глубь души советских людей <...> создает глубокие внутренние препятствия успешному развитию нового общества». Что касается господствующей идеологии, то, будучи «лишена начал исследования и критики», она подтачивает факты, игнорирует все то у Маркса и Ленина, что не выгодно партийной верхушке, и в результате деградирует. Отмечается, что «самый строй» не изменился после Сталина, чему, впрочем, есть и внешняя причина – «могущественная и все более агрессивная держава США».

Автор утверждал: «Для изменения существующего положения необходим перелом в верхах. Инициативы снизу ждать невозможно. Трудящиеся массы так привыкли к повиновению, что не могут заставить правящие круги взяться за осуществление тех задач, которые в последние годы своей жизни поставил перед советским обществом Ленин». В этом положении уже преоцущается Горбачев. Среди отличий же от будущего коммунистического реформатора – наивный «антиамериканизм», объединявший в советском обществе рядового «трудящегося» и профессора – что Бонди*, что Поспелова. Важнейшее позитивное начало для автора – «социалистическая демократия и вытекающая из нее коллективность нравственных отношений».

Трактат Поспелова, надо полагать, еще привлечет внимание историков советского общества и его культуры, исследователей судеб марксизма в России.

М. Чудакова

Геннадий Николаевич писал свою статью в 1966 году. Конечно, это был далеко не экспромт, а результат продолжительных размышлений, которыми он часто делился и с членами собственного семейства. Атмосфера оттепели создавала простор для обобщений из области отечественной истории, чем Г. Н. и спешил воспользоваться.

Впервые он показал мне свой текст уже отпечатанным на машинке (у него была надежная машинистка, которой он вполне доверял и которая хорошо разбирала его почерк, энергетически-четкий, но не всегда разборчивый, ибо он писал свои работы только карандашом). Наверху было напечатано «Академик Е. С. Варга». На мой удивленный вопрос, что это значит, он отвечал: «Это для того, чтобы можно было свободно держать на столе, не опасаясь постороннего взгляда». Пускать статью в самиздат Г. Н. никак не хотел, дал мне читать на

* См. наст. изд. С. 426–427.

несколько дней со всеми оговорками об осторожности, так что репутации покойного Варги это ничем не грозило. Кроме семьи о настоящем авторстве знали тогда В. А. Каверин, А. В. Эфрос, А. Чиликина-Цуккерман и, может быть, кто-то еще. Я, каюсь, не говоря Г. Н., дал прочитать одному из своих друзей – и тоже не скрывая имени автора. Так, быть может, делали и другие! Как «Варгу» же статью читал и еще более широкий круг знакомых, от одного из которых она, очевидно, и ушла в самиздат и затем была издана во Франции.

Между тем среди людей, изучавших произведения Е. С. Варги, все более крепло убеждение, что приписать ему опубликованную Гароди статью никак невозможно. Е. С. Варга – один из зачинателей «оттепельного мышления» в политэкономии, однако он никогда не выходил за рамки официальной науки. В более поздние годы брошюра стала фигурировать в Западной Европе как «Псевдо-Варга». Постепенно ослабевала уверенность в авторстве Варги и у самого Гароди, предполагавшего (как рассказывал мне отец), что автор брошюры, возможно, кто-либо из молодых советских экономистов из окружения академика А. М. Румянцева*.

У нас дома хранится подлинный текст работы. Его отличие от самиздатского варианта (и опубликованного французского) в том, что в последнем опущен завершающий работу параграф. Г. Н. пытался там все же наметить какие-то позитивные сдвиги в политике и экономике совсем последнего времени, что можно было бы расценить в качестве несколько натянутой попытки «хеппи-энда». Те, кто запускал работу в самиздат, очевидно, сочли это неубедительным или излишним и попросту отбросили завершающие страницы.

Узнав, что работа вышла из-под контроля, Г. Н. забеспокоился – в частности, и за фигуру «ни в чем не повинного Варги». Но были и другие основания для беспокойства: один из учеников, прочитав самиздатскую рукопись, заявил, что это никакой не Варга, а только Поспелов, ибо он превосходно знает и его логику, и его слог. Явившись к Г. Н., он после немногих намеков заставил его сознаться в авторстве, а тот был и рад обсудить статью с еще одним умным человеком, взяв с него только слово, что он не скажет его семье, что вычислить автора очень уж просто. Никто, кроме него, ничего и не вычислил. Не было, видимо, ни одного доноса, хотя многие в конце концов были в курсе, поэтому у КГБ в отношении этой рукописи глаза были направлены куда угодно, но только не в сторону профессорских квартир на Ленинских горах.

* Как выяснилось за последние годы, у Е. С. Варги было и собственное «секретное завещание», написанное в 1964 г. и закрытое самим автором на 25 лет. В 1991 г. оно было опубликовано в сокращенном виде (с предисловием М. Я. Гефтера) в журнале «Политические исследования» (№ 2–3).

В последующие годы Г. Н. сидел как мьшь в привычном для него состоянии: дознаются или нет, придут или не придут. Когда же началась перестройка, он был уже стар для того, чтобы выступить где-то по поводу своей работы. Вдобавок все его соображения (о «бюрократическом классе», о веренице «восточных революций», открытой Россией) были в перестроечные годы быстро превзойдены. На мой взгляд, статья Г. Н. очень характерна для наших 60-х. Истину было принято тогда искать то у «раннего Маркса», то у «позднего Ленина», в лучшем случае – в полемике с Лениным, как это есть у Г. Н. Это и в самом деле сближало его с тогдашним Е. С. Варгой, который годами бился с формулой Маркса о «неизбежности абсолютного обнищания пролетариата». Я сам помню, как в нашем Институте истории искусств целая группа «младо-эстетиков» 60-х годов с горящими глазами доискивалась, что именно было сказано Лениным Кларе Цеткин: должно ли искусство быть «понятно народу» (т.е. с первого взгляда) или же «понято народом» (т.е. после известных усилий с его стороны). При явно прогрессивном стремлении отстаивать большую независимость искусства здесь, однако, были не менее явная начетническая установка на истолкование «священных текстов».

Я бы очень хотел, чтобы кто-нибудь из профессиональных политико-экономистов дал более серьезную оценку работе Г. Н., сравнил его идеи с идеями Джиласа, которого Г. Н. тогда не читал, вообще нашел бы ей место в идейной эволюции России и Запада в 60-е годы. Для Запада она сыграла известную роль. Об эффекте, произведенном ею в те годы, рассказывал мне недавно французский социолог А. Берелович, в свое время внимательно изучавший брошюру. К 70-м годам там было, пожалуй, больше пытливых социологов-интеллектуалов, чем у нас, где надвигалась эпоха застоя не только в экономике, но и в умах.

Важен этот текст и как часть биографии Пospelова – мыслителя. Он был и в самом деле последовательным марксистом, т.е. в большей мере социологом-обществоведом применительно к литературе, нежели литературоведом в собственном смысле слова. Он был так воспитан в переверзевской школе, и некоторые считали, что он был там более роялист, чем король (как писал в своих неизданных воспоминаниях Н. И. Либан). У него не было вкуса к конкретной фактологии, к архивным и текстуальным изысканиям. Помню, еще в моем детстве, в 30-е годы, один наш родственник, пушкинист Д. С. Дарский читал у нас дома свое исследование одного из пушкинских стихотворений, доказывая, что оно навеяно не той дамой, за которой закреплено, но какой-то иной. Как Г. Н. был язвитель, как иронично держался! Возможно, статья была написана слабо, я об этом судить не мог. Главное было в другом: какое значение имеют для

настоящего понимания творчества какие-то биографические обстоятельства, столь частные по сравнению с широкими мировоззренческими процессами! Важней был выбранный метод, подход к истолкованию, последовательный обобщающий принцип, нежели частные, а в чем-то и автономные области искусства, в которые можно было бы с головой погрузиться. Поэтому и чисто обществоведческая работа оказывалась для него органичной, что и произошло со статьей о русском пути к социализму, о которой идет у нас речь.

Г. Н. был склонен порой применять свой социологический метод даже и к окружающим людям, начиная с себя самого. Он различал, например, у людей «мировоззрение», «миросозерцание» и «мироощущение». В 40-е годы, когда он был деканом филфака, он говорил про себя, что мировоззрение у него марксистско-ленинское, миросозерцание – чиновничье-бюрократическое, а мироощущение – голодранческое. Все это он изрек однажды в передней, надевая пальто и шляпу, которая первоначально была серого цвета, а со временем превратилась в довольно бесформенный бурый предмет.

При всем том – как бы за спиной у социолога-обществоведа – выступал в Г. Н. и увлеченный исследователь литературы. Дело специалистов-филологов обобщить научный путь Г. Н. как теоретика и историка литературного творчества, оценить значение его работ о «природе искусства», о различии «художественного» и «эстетического», о феномене лирики или о «стадиальном развитии европейских литератур». Я же хотел бы лишь оттенить его увлечение конкретной художественной проблематикой избираемых им писателей: Гоголя, Достоевского, Тургенева, Пушкина. Можно было бы сказать, что Г. Н. тоже в какой-то мере «наступал на горло собственной песне». Для меня самого, например (для того, что я тогда писал), были пронзительно важны в 70-е годы несколько фраз, брошенных им за чайным столом об особенностях характеров в пушкинских произведениях Болдинской осени, т.е. в «Повестях Белкина» и Маленьких трагедиях. По его словам, герои этих вещей тяготеют к двум полюсам: одни – суровые служители, почти идолопоклонники тех или иных идей (Богатства, Любви, Музыка), каковы Барон, Командор, Сальери, а другие – «счастливые баловни» тех же идей, как Альбер, Дон Гуан или Моцарт. В «Повестях Белкина» это осознано еще более широко. Бурмин в «Метели» – вертопрах и повеса, как и Моцарт, «гуляка праздный», а судьба без труда с его стороны, как Музыку – Моцарту, «как на блюдечке» преподносит ему жену, в то время как серьезно-влюбленного Владимира водит за нос посредством метели вокруг церкви, где этот повеса венчается с его невестой. Таково же соотношение графа и Сильвио в «Выстреле» и т.п. С особым удовольствием Г. Н. рассуждал о контрасте характеров в любимой им «Барышне-крестьянке».

янке». Лиза с первого взгляда отличила в Алексее барина (несмотря на его слова, что он «камердинер молодого барина»). «А лжешь, – сказала она, – не на дуру попал. Вижу, что ты сам барин... Да как же барина с слугой не распознать?»... Алексей же в продолжение целого лета свиданий так и не отличает «крестьянку» от «барышни». Лиза ведет «авантюрный роман с переодеваниями», в то время как ее простоватый возлюбленный – «серьезный роман с поселянкой» (с мечтами жениться на ней и жить своим собственным трудом). «Да неужели он не знал, – смеялся Г. Н., – когда сидел рядом со своей Акулиной и водил ее рукой, обучая ее грамоте, чем отличается ручка барышни от руки крестьянки, и неужели он, молодой помещик, не знал, как пахнут крестьянские девушки», – заключал он с улыбкой и переглядываясь со мной «как мужчина с женщиной».

Все это, по-моему, великолепно! И никак не укладывается в категории социологического анализа. Это были как бы его пиршества историка литературы, которым он предавался не столько в статьях и книгах, сколько на лекциях и семинарах наедине со студентами.

Мне хотелось бы преодолеть то мнение о нем как о сухаре и педанте, какое распространялось в известной части московской элиты. Многие не могли забыть ему троек, полученных за незнание места и дат публикации тех или иных произведений русских писателей. Основная же причина, наверное, в другом: его фразеология, особенно в поздние годы, частично совпадала с официозной, что в 60-е – 70-е годы было уже с трудом терпимо для молодежи. Времена менялись. Им очень увлекались определенные категории студентов ИФЛИ, а позднее и Московского университета 40-х – 50-х годов – его вдохновенной речью, стройностью мысли, о чем есть многочисленные свидетельства. Позднее же его время у молодежи уходило, хотя он всегда оставался собой.

На деле он был живым и поэтически-страстным человеком, и это распространялось на его привязанности и в жизни и в произведениях разных искусств. Он способен был бурно увлекаться литературными новинками, задумывать о них статьи (но затем до этого не доходили руки). В 40-е годы я прочитал ему вслух главу из «Теркина» («Гармонь»). Он начинал слушать с недоверием, но затем схватил книжку, заперся с ней и объявил, что непременно о ней напишет. В 60-е годы то же было и с «Мастером и Маргаритой», романом, который он неустанно перечитывал и обдумывал, в особенности ершалаимские главы.

Он был всю жизнь необузданным меломаном (значительно хуже, как почти все русские литераторы, разбираясь в изобразительных искусствах, балете и т.п.). Он хорошо играл сложные вещи Скрябина (в юности он окончил музыкальное училище и еще до революции, в

Туле, играл со своими приятелями разнообразные трио). Все семейные праздники он сопровождал моей маме, певице-любительнице. Впервые он повел меня на «Поэму экстаза» Скрябина, когда мне было лет шесть, и я мог только запомнить вид органа в Большом зале консерватории. Позднее он уговаривал меня разучить и играть с ним в четыре руки фортепьянное переложение 2-й симфонии, которое было мне не по силам. После него осталась целая тетрадь романсов на стихи Лермонтова (весьма неплохих), а из другой музыки он в поздние годы непрерывно слушал Дебюсси и Равеля, хорошо знал Шостаковича. Он всю жизнь писал лирические стихи, но однажды составил и свой собственный стихотворный перевод «Слова о полку Игореве». Из поэтов ему были близки Жуковский, Тютчев, поздний Пастернак и, между прочим, Бунин. Помню, как в Сибири во время войны мы поехали с ним на двух лошадях в степь за сеном. (Он превосходно умел запрячь лошадей и навьючить воз, ибо в 1919 году работал конюхом в артели под Тулой и собственноручно чистил самых злых жеребцов). Навьючив двое саней, мы возвращались, сидя оба на первом возе. Кругом были волчьи следы, валялась обглоданная лошадь, а Г. Н., при красном зимнем закате, читал мне вслух стихи Бунина, из которых я запомнил «Сапсана».

И все же важнейшей страстью его сознания была теоретическая работа, созидание концепции (в добротном, «немецком» понимании этого дела). На поминках по Г. Н. в апреле прошлого года, когда я впервые рассказал присутствующим историю «Псевдо-Варги», И. И. Виноградов заметил, что считает эту историю закономерной для Г. Н., ибо, по его словам, он обладал такой энергией теоретической мысли, что буквально не мог оставить вне поля своего анализа столь благодатный материал, как наше общественно-экономическое развитие в XX веке. Незадолго до 1966 года у Г. Н. случился инфаркт и врачи запрещали ему работать. Однако его умственное нетерпение было таково, что он все же засел за свое сочинение, не считаясь ни со здоровьем, ни с невозможностью показать свой опус сколь угодно широкому кругу людей, ни даже с перспективой ареста. Всего интереснее ему было выяснить дело и придать его изложению, как всегда, логически-стройную форму – в результате он попадает в такое же положение человека «с секретной стороной биографии», в котором уже до него находились Синявский и Даниэль.

И небольшой комментарий для заключения: могло случиться, что уцелели и он и я (когда я пришел в 1949 году в университет, там была арестована целая группа студентов) благодаря нашей фамилии. Дело в том, что в известных кругах было распространено убеждение (ни на чем не основанное), что Г. Н. – брат П. Н. Поспелова-цекиста,

и чем больше Г. Н. открепивался от этого, тем сильнее это укоренялось. Нам рассказывали как-то, что на вопрос, как он относится к профессору Г. Н. Пospelову из университета, Петр Николаевич – цекист ответил: «Мы его знаем, мы его ценим за то, что он возится там со своими студентами и никуда не лезет».

Г. Н. и в самом деле «никуда не лез». Он уклонялся от приглашений в партию, не лез за границу в то время, когда многие оттуда не вылезали. Собственный мир – мир интеллекта и чувства – всегда был ему дороже, чем внешние впечатления. В теоретической же области он, как мы видим, «лез» во многое, о чем говорит и его так называемое «завещание Варги».

IN MEMORIAM

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ СЕРАФИМОВИЧА ШВЕДОВА

(14 мая 1946 – 24 октября 1992)

Рак у послевоенного поколения. Рожденное с триумфом империи, дождавшееся ее конца, теперь собственными смертями оно отмечает уход своей эпохи. Своей, потому что ею был дан воздух, которым оно дышало. И ею же отравлен так, что злокачественные новообразования будут теперь главной причиной страданий и смертей. На эту эпоху израсходована жизнь, вопрос в том – вся или не вся.

Окончив романо-германское отделение филфака МГУ, свои занятия английской филологией С. Шведов не возобновлял никогда, но друзей-однокурсников сохранял до конца жизни, как и интерес к англо-саксонской, особенно американской культуре. Его диссертация – об американской традиции антиурбанизма от Торо до Форда. Она писалась мучительно – в Институте международного рабочего движения от него требовали «критики буржуазной идеологии». (Первые злокачественные клетки рождаются от этих мук.) Потом его заинтересовала разрабатывавшаяся американцами (У. Липпман) теория стереотипов в сознании, речи, литературе.

С юности он был среди первых читателей Юр. Айхенвальда, среди постоянных гостей этого дома на перекрестке самиздатовских маршрутов и судеб. В книгах и листках, приходивших оттуда, Сергей все время искал одну тему – лагерь ли, голод ли как испытание для человека. (Потом ему пришлось самому испытать, что такое дистрофия.)

Дружба с социологами круга Ю. Левады. Нелегкая, потому что, занимаясь вместе со Шведовым социологией литературы, они ждали того, чего ждут от социологии, то есть объяснений, а он ждал того, что в России требуют от литературы.

Его лучшая, наверное, работа сумела, однако, свести воедино многолетние поиски экзистенциальных ценностей, то есть поиски средств достойного человеческого существования в недостойных обстоятельствах. Одно из первых в нашей науке исследований советского романа-эпопеи сперва намечалось Шведовым как позитивистско-социологическое выявление стереотипов, как литературоведческий анализ формульной прозы, как культурологическое обнаружение архетипов. Но неожиданно исследование взорвалось выводом: такая литература воспроизводит не «культурные клише», а нормы советской лагерной морали.

Волей судеб филолог в социологах, он нашел, что искал. В других шведовских работах – в том числе в выступлении на Тыняновских чтениях, а также и в последнем, отвоёванном у болезни, эссе о советском букваре теперь легко увидеть этот подход: наука, как и литература, не цель и не средство для самой себя, но средство для устройства жизни. Если научная работа, работа вообще – средство, то оно заведомо недостаточное. Шведов писал статьи, но не менее важным для него было писать письма друзьям. Он проводил социологические исследования для того, чтобы получить результат, но и ради того, чтобы дать работу нуждающимся в деньгах. Он брался руководить, но затем, чтобы прикрывать подчиненных.

Многие из нас добросердечны, но Шведов не просто любил, помогал или «хорошо относился». Он любовь и заботу о своем круге сделал повседневным трудом. Он придумывал, он устраивал, он тратил, он постоянно вел строительство таких форм совместного жития, которые бы позволяли не ему самому, а всему его кругу, повторю, достойно существовать в недостойных обстоятельствах. Те, кто работал со Шведовым, кто проводил с ним лето на даче и в походе, и даже те, кто лишь ходил к нему в дом на литературно-научные вечера, знают, что эти общепринятые формы Шведов использовал в особенных целях. Он помогал укрываться или укрывал. Укрывал от своей собственной эпохи. Укрывал тех, кому она не по силам, тех, кого она могла сразу сгубить – прежде всего детей. Он создал убежище от эпохи для тех, кто будет жить вне и без нее в этой стране и в других странах.

Если давать имена тому, что делал Шведов, то надо сказать, что он создавал общину, общинную жизнь. С помощью общины спасать людей – такие проблемы решались в мире не раз. И чаще всего решались с помощью веры. Сергей, несомненно, об этом знал. Но он – в отличие от многих – взялся действовать только на свою ответственность и исключительно человеческими силами. Он стал делать то, что в других странах зовется социальной работой, а у нас не

зывается никак, ибо не считается делом. Так социальность стала не только предметом профессии, а жизнь не только бытом.

Человек эпохи, системы, страны – это, собственно, синонимы – он был ей верен. Верен в том, что вечно ей не верил, сопротивлялся. Не расстался, не уехал. Она, уходя, забрала его. Прощай!

А. Левинсон

БИБЛИОГРАФИЯ ОСНОВНЫХ РАБОТ С. С. ШВЕДОВА

Читатель без труда различит в приводимом ниже перечне два тематических узла. Первый завязывается вокруг диссертации по американистике, второй – вокруг массового чтения, в исследование которого с начала 80-х гг. Сергей Шведов деятельно включился. Несколько лет тогдашнего сектора социологии чтения в (тогдашней) Государственной ордена Ленина библиотеке СССР имени В. И. Ленина – попытка группы из нескольких человек профессионально заниматься социологией культуры, быстро пришедшая к естественному для тех времен концу. Остались от нее библиография зарубежных работ по социологии литературы «Книга, чтение, библиотека» (М., 1982), сборник обзоров и рефератов «Проблемы социологии литературы за рубежом» (М., 1983) и – опубликованный уже на излете – сборник статей «Чтение: проблемы и разработки» (М., 1985), в которых Сергей участвовал. Реанимировать эту попытку позднее в Институте книги Всесоюзной книжной палаты не удалось. Пошло другое время.

Связующая перечисленные ниже работы нить тоже, как представляется, различима: это легендарий двух культур. Сам автор об этом разговора не заводил, но высказанного ему однажды соображения, что он пишет свои «легенды и мифы» Америки и России, глядящихся друг в друга, не опроверг. Отделить здесь аналитика от участника не так просто, и названия библиографированных сборников, ходы мысли, отпечатавшиеся в лексике заглавий работ, уже и сами принадлежат к свидетельствам эпохи. Иное дело – собственно мысль...

Эрнест Хемингуэй (1899–1961). Методич. материалы к вечеру, посвященному 70-летию писателя. – М., 1969. – 35 с.

Антиурбанистские установки в социальной мысли США XIX – начала XX в. / Урбанизация и расселение трудящихся в условиях капитализма – М., 1974. – С. 249–285.

Образ природы в градостроительной теории / Архитектурно-планировочные проблемы города. – М., 1975. – С. 55–59.

- Американская социально-философская мысль об истоках экологического кризиса // Вопросы философии. – М., 1978. – № 8. На чешском языке в сб.: Aktuality z oblasti zivotního prostředí. Pr., 1981.
- Критика идеологии антиурбанизма и современных непролетарских концепций в США. (Эволюция доктрин и социальные интересы трудящихся). Автореферат... канд. ист. наук. – М., 1983. – 21 с.
- Человек и предметная среда в массовой литературе / Психология и архитектура. – ч. 1 – Таллин, 1983. – С. 197–200.
- Изучение читательского спроса в массовой библиотеке: Метод. рекомендации / ГБЛ. – М., 1984. – 35 с. (В соавторстве с М. Д. Афанасьевым и Л. Г. Жуковой).
- Массовый читатель: Некоторые методы изучения читательского спроса // Сов. библиотекведение. – М., 1985. – № 5. – С. 48–57.
- Пути книги и заботы собирателей // В мире книг. – М., 1986. – № 5. – С. 76–78. – В соавторстве с Б. Дубиным. На польском языке: Księgarz. – Warszawa, 1986. – N 2/3. – S. 75–79.
- Семейный портрет в книжном интерьере // В мире книг. – М., 1986. – № 7. – С. 66–68. – В соавторстве с Н. Зоркой и Б. Дубиным.
- Проектирование читательского восприятия (на примере анализа газетных заголовков) / Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы. – М., 1986. – С. 169–176.
- История одной анкеты // Лит. обозрение. – М., 1988. – № 3. – С. 87–90.
- Анализ массовой и научно-популярной литературы по антиалкогольной пропаганде / Книга и культура: Шестая всесоюзная научная конференция по проблемам книговедения. Секция социологии книги и проблем чтения. – М., 1987. – С. 7–10.
- Что дальше?: Возвращенная литература и обретающий себя читатель // Лит. обозрение. – М., 1989. – № 6. – С. 60–63.
- Образ Генри Форда в советской публицистике 1920–1930-х гг.: Восприятие и трансформация ценностей чужой культуры / Взаимодействие культуры СССР и США. XVIII–XX вв. – М., 1987. – С. 133–143.
- Журнал и его читатель. (Социологический отчет) // Вопр. лит. – М., 1990. – № 1. – С. 3–22. – В соавторстве с И. Десятко.
- Масскультура: наша, домашняя, современная // Вопр. лит. – М., 1990. – № 6. – С. 36–56. – Беседа с лит. критиком Е. Сергеевым.
- Максудов С., Покровская Н. «Плохой человек» профессор Преображенский // Лит. обозрение. – М., 1991. – № 5. – С. 38–40 (комментарий социолога).
- "Оглобли взлетят", или Логика правых // Огонек. – М., 1991. – № 35. – С. 9–11.
- Счастливые люди, или Чему нас учили в школе // Горизонт. – М., 1991. – № 10. – С. 21–27.

- Уроки букваря // Знание – сила. – М., 1991. – № 11. – С. 41–47.
- У открытых дверей // Перспективы. – М., 1991. – № 12. – С. 25–32.
- Сталинский букварь и воспитание советского человека // Сюжет и время.
Сб. науч. трудов к семидесятилетию Г.В. Краснова. – Коломна, 1991. –
С. 56–61.
- Книги, которые мы выбирали. (Вчерашние бестселлеры и сегодняшние
читатели) // Погружение в трясину. (Анатомия застоя). – М., 1991. –
С. 389–408.
- У книжного развала: Оптимистические заметки // Дружба народов. – М.,
1992. – № 1. – С. 211–217.

Составил Б. В. Дубин

ABSTRACTS

Vyacheslav Ivanov. TOWARDS THE GENRE: PREHISTORY OF DISPUTES AND VERBAL CONTESTS

The main scheme of a dispute poem consists of several texts pronounced by two participants. Both of them are personified as if they were human beings although they are either things (objects) or abstract notions. The earliest known examples of the genre edited and studied recently came from the Sumerian tradition. These were mainly school exercises typologically quite similar to the Latin texts of the same or similar genre in the Middle Ages. In Sumerian dispute poems we find already all the important features of the genre. The Sumerian and Akkadian contests might have influenced Greek (and later Latin) disputes, on the one hand, and the Oriental traditions including the oldest Indo-Iranian prototypes of the Middle Persian texts of the genre, on the other hand. The interaction with the dualistic oral folklore tradition is also possible.

D.M. Segal. LITERATURE AND HISTORY

The obligatory inclusion of contemporary man in the sphere of literature and history. Man is constantly the «object» or the «subject» of history and consumes literature, while other sociological and cultural roles may change. The impossibility of escaping from history or from literary texts. The desire of the private person to escape from history and, in contrast, the general pull toward literature.

The essential quality of literature is the possibility of perceiving the «alternative I», the alternative socio-biological theme. The latter is always manifested in the form of history. Our biographical themes are universal, while historical themes vary. Man perceives himself within history indirectly, while he perceives himself in literature directly, «in detail».

The differences between historical and literary texts are examined using the example of the treatment of one episode, the taking of the city by Joab, King David's military leader, in various books of the Jewish Bible (Old Testament). Specific traits of historical chronotope as distinct from literary chronotope. Historical truth and fictionality.

M. B. Iampolski. THE MASK AND THE METAMORPHOSIS OF VISION

The article is devoted to an analysis of several motifs in Yuri Tynjanov's novel *The Wax Figure*, particularly of the episodes narrating the making of the death mask of Peter the Great by the sculptor Rastrelli. The artist

deliberately deforms the precise rendering of the emperor's face in order to produce a readable meaning in it. In the author's reading, this deformation of indexical simulacrum is considered a crucial operation in every production of a visual text. The analysis of Rastrelli's work, as well as of its use in the novel, reveals their connection with the technique of anamorphosis – a kind of reification of a «monstrous» stage in visual perception (that is, when the image is disfigured in order to be deciphered in a reading). This stage discovers the unnaturalness of visual perception as such, essential for any semiosis. The author demonstrates how Tynjanov's text plays with numerous deformities and distortions reflecting the work of Rastrelli on effigy (for instance, monsters from the *Kunstkamera*, acting in the novel, embody the same idea of deformation and anamorphosis). The article explores *The wax figure* in the perspective of baroque art practice, some drawings by Leonardo, and the theoretical discussion concerning monsters in 18th century science.

A.V. Vostrikov. THE POETICS OF INSULT IN RUSSIAN DUELLING TRADITION

The *point d'honneur* as one of the basic categories of the culture of *dvorjanstvo*. This article examines one element of the structure of the duel – the insult. Insult by word and insult by deed. Connections to other elements of the ritual.

A.L. Ospovat. TJUTCHEV AND THE FOREIGN SERVICE OF THE THIRD DEPARTMENT (MATERIALS ON THE TOPIC)

In this article an attempt is made to reconstruct one of the most enigmatic episodes in Tjutchev's biography – his ties to the foreign service of the Russian Secret Police at the end of the 1830's and the beginning of the 1840's. On the basis of unpublished materials preserved in the Turgenev brothers' extensive collection, it is possible to establish the nature of some of his activities in this area. Tjutchev, having lived for a time in Germany and having attempted to return to the service with the help of Amalie Krüdener, the favorite of Count A. H. Benckendorf, Chief of the Third Department, decided early in the autumn of 1842 to propose a new plan for the organization of pro-Russian social opinion in Europe. This plan foresaw the use of ideational as well as material factors. He offered his own services as the head of this project. The failure of his attempt to recruit the German scholar and journalist J.F. Fallmeraijer to Russia's side and the death of Benckendorf forced him to renounce the project: having returned to Russia during the autumn of 1844, he remained there forever, quite unexpectedly even for himself.

G.G. Amelin. THE IMAGE OF NIKOLA THE MIRACLE WORKER IN F. M. DOSTOEVSKIJ'S «CRIME AND PUNISHMENT»

The role of Saint Nicholas in the Russian religious consciousness and Dostoevskij's understanding of Nicholas. Dostoevskij's use of folk tales

about this saint, published in A.N. Afanas'ev's collection. The connection between Raskolnikov and Nikola the Miracle-Worker.

A.L. Sobolev. THE AUTHENTIC SOURCE IN SYMBOLIST PROSE: THE MECHANISM OF TRANSFORMATION (FEDOR SOLOGUB'S «BARANCHIK»)

Taking as his starting point the artistic relevance of Sologub's deviations from the newspaper source, the author examines various elements of Sologub's «Baranchik», which is constructed as a variation on the Symbolist myth of sacrifice.

S.L. Koslov. LOVE OF THE ANDROGYNOUS: BLOK – AKHMATOVA – GUMILEV

The Blokian theme in Akhmatova's «Rosary» and in Gumilev's translation of T. Gautier. The question of the genealogy of Blok's northern motifs. The theme of ambivalent beauty in French literature as a source for motifs of androgyny in the work of Russian poets. The «Scraphitic Code».

T.L. Nikol'skaja. KONSTANTIN BAL'MONT'S TRANSLATION OF «THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN» AS REVIEWED BY G. ROBAKIDZE

A summary of the newspaper article by the well-known Georgian critic, who praised Bal'mont's translation in 1914, before the publication of that translation. Robakidze on the solar theme in Rustaveli and Bal'mont.

R.D. Timenchik. JEWISH MOTIFS IN EARLY TWENTIETH CENTURY RUSSIAN POETRY: THREE PRELIMINARY REMARKS

The movement away from literature of the descriptive, the exotic, and the moralizing toward the interiorization of the theme took place in part through the motif of personal genealogy. Several statements by Russian writers who viewed the presence of Jews in Russian culture negatively are examined, as are instances of bilingual puns and anagrams.

Omry Ronen. OSIP MANDELSTAM'S «RUSSIAN VOICE»

Since the early critical reception of *The Stone* and especially following Tynjanov's essay «Time Out» (1924) it has become virtually common place to emphasize the non-Russian («Latin», «Italianate», etc.) tonality of Mandelstam's verse. The semantic and poetic functions of foreign words and collocations, and foreign language, in general, as subtext of Mandelstam's poetry have received due attention in recent research. A much less explored subject is the specifically «Russian voice» of Mandelstam and its place in his linguistically diversified poetic polyphony.

This study traces the development of the purely Russian poetic speech in Mandelstam's poetry chronologically, with particular attention to the period from the «Wolf Cycle» (1931) through the satirical poem about Stalin (1933) to the palinodic «Stanzas» (1935). It is suggested that the new voice which Mandelstam acquired in the thirties, at once «lay» and exalted, and free of what he had earlier condemned as the intelligentsia's monkish Byzantinism, was his historical response to the tragedy of Russian peasantry, and, in intertextual terms, a reaction against Pasternak and a tribute to the re-creation and aesthetic emancipation of the folksy idiom by the «peasant poets» Klyuev, Esenin, Klychkov, Pavel Vasil'ev, and the fellow-acmeist Vladimir Narbut.

E.A. Toddes. MANDELSTAM'S ANTI-STALINIST POEM (THE SIXTIETH ANNIVERSARY OF THE TEXT)

Mandelstam's reflection on social themes in his poetry of the early 1930's. The lexical and semantic characteristics of the poem and its bestial symbolism. The style and several episodes from his «Fourth Prose» as sources for the poem. The «national» grotesque in both texts.

R.M. Jangirov. MARGINAL THEMES IN THE ARTISTIC PRACTICES OF LEF

The theme of nationality in Soviet film of the 1920' s. Russian-Jewish emigrants as the most active portion of Majakovskij's audience during his U.S. tour. Soviet films about Jews. The cinema and the tenth anniversary of the October Revolution.

A.I. Rejtblat. F. V. BULGARIN OR M. JA. FOK? (ON THE QUESTION OF BULGARIN'S COOPERATION WITH THE THIRD SECTION)

From 1826 to 1831, Bulgarin was the Third Section's chief informant on issues relating to Poland, the Baltic region, literature, censorship, etc. On the question of Bulgarin's authorship of seven documents (on Griboedov, Senkovskij, the 1828 censorship statues, and the situation in the Ostsee gubernias and in Lithuania).

R. D. Timenchik. MARGINAL NOTES ON THE JOURNAL «HYPERBOREAN»

The authors of verses published in the journal (1912-1914), as well as the authors of those verses rejected by the editors, are listed. Biographical information about one of the authors from the former list, A.V. Podanovskij (pseud. Gorchakov), is presented.

Viktor Shklovskij. LETTERS, ARTICLES (1922). Publication, introductory article and commentaries by A. Ju. Galushkin.

Two letters of Shklovskij to his relative, the writer Dioneo. Four articles from the newspaper «Russian Voice» (Berlin).

Victor Shklovskij. MAJAKOVSKIJ ON THE QUALITY OF VERSE.
Publication by N. Xardzhiev

The article was written as an introduction to the unpublished separate edition of V. Trenin and N. Xardzhiev's «Majakovskij on the Quality of Verse», published in the almanac «With Majakovskij» (1934).

A.G. Gerasimova. DANIIL KHARMS AS A TRANSLATOR

A response to T. Grob and J. - Ph. Jaccard article in «Shestye Tynjanovskie chteniya. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuzhdenija» (Riga – Moscow, 1992). New bibliographic and historical information about Kharms's use of German literary texts.

K. Ju. Postoutenko. SOME MATERIALS ON THE HISTORY OF VERSE THEORY IN RUSSIA

The works of V.A. Chudovskij on verse theory from the 1910's and their correspondences with the theory of Andrej Pelyj. Information about Chudovskij after the revolution. The literary and philological reputation of N.N. Shul'govskij. Publication of Chudovskij's review (1919-1920?) of the unpublished second edition of Shul'govskij's book «Theory and Practice of Poetic Art».

M.L. Gasparov. G.A. SHENGELI: FROM ART TO SCHOLARSHIP

A characterization of the views of the well-known Russian philologist from the 1920's-1950's on verse theory. A summary of his uncompleted work «The Poetic Image: Theory and Practice» (1944), and publication of excerpts from this work.

William P. Edgerton. ADVENTURES OF AN AMERICAN SLAVIST IN SOVIET RUSSIA (ABOUT LESKOV, EJKHENBAUM, GROMYKO, AND THE USEFULNESS OF «PRAVDA»)

The author tells how learning three Slavic languages during relief work in the Second World War led him to change from a teacher of French to a teacher of mutual understanding, and how his interest in Leskov first arose by mistake (not his own, but D. S. Mirsky's). He relates a long conversation in 1955 with Boris Ejkhenaum about Leskov and Zoshchenko, explains how a conversation with Andrej Gromyko about «The Steel Flea» reversed a negative decision by the Ministry of Foreign Affairs on the extension of his Soviet visa, and explains how two inches about him in «Pravda» rescued a Polish friend of his from the clutches of the Polish secret police. He also tells

how he persuaded the Soviet magazine «New Times» to print a correction giving the complete text of two passages they had originally suppressed in an article of his which they had just published in ten languages. Finally, he tells the lugubrious story of how he learned the difference between timely truth and untimely truth in an international seminar in Leningrad in 1960 on «Youth and its Contribution to the Problems Peaceful Co-existence».

Lewis S. Feuer. CULTURAL / SCHOLARLY EXCHANGE IN THE SOVIET UNION IN 1963 AND HOW THE KGB TRIED TO TERRORIZE AMERICAN SCHOLARS AND SUPPRESS TRUTHS

Robin Feuer-Miller. IN PLACE OF AN OBITUARY OF KATHRYN FEUER

These two accounts, one by Lewis S. Feuer, University Professor Emeritus of Sociology at the University of Virginia, and the other by Robin Feuer Miller, Professor of Russian and Comparative Literature at Brandeis University, both describe events that occurred in June, 1963 in the USSR. These two reminiscences are parallel but not congruent, and they recount the sorry aftermath of a risky literary transaction. Julian Grigor'evich Oksman entrusted Kathryn Beliveau Feuer, then a doctoral student at Columbia University, with a copy of Anna Akhmatova's *Requiem*, in the hope that she would enable its safe passage to the West. She successfully carried out that task, but the KGB attempted to intimidate Feuer, her family, and of course Oksman.

M.O. Chudakova. ON THE MEMOIRS OF L. FEUER AND R. FEUER-MILLER

A review of recent publications on Ju. G. Oksman. «The Oksman Case» of 1963: clarifications and new data.

A.P. Chudakov. LISTENING TO BONDI

S.M. Bondi as a lecturer in the Philology Department of the Moscow State University in the 1950's. The low level of the students at that time. The aesthetic perception of literature as the central theme of Bondi's lectures. The importance of this approach to education in an era of official scholasticism. Bondi's ideas not uninfluenced by the pressures of his time. Bondi's conviction that each work has a single «objective» meaning. His adherence to the principle of common sense, «the obvious». The cult of Pushkin. The «paucity» of written material by Bondi and the circulation of his ideas among literary scholars. His oral autobiographical stories and memoirs. Appraisals of Bondi's ideas by scholars of his day.

POSTSCRIPTS TO A. P. CHUDAKOV'S ARTICLE:

M.L. Gasparov. On Bondi's concept of Russian verse, as laid out in a book destroyed in 1948 or 1949 before publication. Episodes from a scholar's everyday life, Bondi's oral stories and "mots".

M.O. Chudakova. Bondi's lectures helped free our thought from Soviet stereotypes. The issue of the professional conduct of philologists of the 1950's and 1960's. Bondi and A.D. Sinjavskij.

Both postscripts contain notes from Bondi's lectures.

G.G. Pospelov. PROFESSOR G.N. POSPELOV'S UNIQUE POINT OF VIEW.

An art historian's recollections of his father, the well-known Soviet literary scholar. His personality, his orthodox Marxist views, his aesthetic preferences. His sociopolitical treatise (1966), first distributed in samizdat, then published in France (1970) under the name of Academic E.S. Varga and subsequently known as the «pseudo-Varga». The introductory note by M.O. Chudakova includes an abstract of this treatise, «Transition to Socialism: the Russian Path».

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Условные сокращения	6
I. СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ	
Вяч. Вс. Иванов. К жанровой предыстории прений и споров	8
Д. М. Сегал. Литература и история	22
М. Б. Ямпольский. Маска и метаморфозы зрения (Заметки на полях «Восковой персоны»)	40
А. В. Востриков. Поэтика оскорбления в русской дуэльной традиции	100
А. Л. Осповат. Тютчев и заграничная служба III Отделения	110
Г. Г. Амелин. Образ Николы-Чудотворца в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского	139
А. Л. Соболев. Реальный источник в символистской прозе: механизм преобразования (рассказ Федора Сологуба «Баранчик»)	147
С. Л. Козлов. Любовь к андрогину: Блок – Ахматова – Гумилев	155
Т. Л. Никольская. Перевод «Вепхисткаосани» К.Бальмонта в оценке Г. Робакидзе	172
Р. Д. Тименчик. Еврейские мотивы в русской поэзии начала XX века (Три предварительных замечания)	175
Омри Ронен. О «русском голосе» Осипа Мандельштама	180
Е. А. Тоддес. Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста)	198
Р. М. Янгиров. Маргинальные темы в творческой практике ЛЕФа	223
II. ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ	
А. И. Рейтблат. Ф. В. Булгарин или М. Я. Фок? (К вопросу о сотрудничестве Булгарина с III Отделением)	250
Р. Д. Тименчик. К изучению круга авторов журнала «Гиперборей»	275
Виктор Шкловский. Статьи. Письма. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. Ю. Галушкина	279
Виктор Шкловский. Маяковский о качестве стиха Публикация Н. И. Харджиева	298
А. Г. Герасимова. Даниил Хармс как переводчик	300
К. Ю. Постоутенко. Материалы по истории стиховедения	305
М. Л. Гаспаров. Г. А. Шенгели: от искусства к науке	323

III. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕМУАРЫ

Вильям П. Эджертон. Приключения американского слависта в советской России (О Лескове, Эйхенбауме, Громыко и о полезности «Правды»)	336
Еще раз о «деле» Ю. Г. Оксмана	
Льюис С. Фойер. О научно-культурном обмене в Советском Союзе в 1963 году и о том, как КГБ пытался терроризировать американских ученых	347
Робин Фойер-Миллер. Вместо некролога Кэтрин Фойер	357
М. О. Чудакова. По поводу воспоминаний Л. Фойера и Р. Фойер-Миллер	366
А. П. Чудаков. Слушаю Бонди	375
Постскрипумы к статье А. П. Чудакова	
М. Л. Гаспаров	409
М. О. Чудакова	412
Г. Г. Поспелов. Особое мнение профессора Г. Н. Поспелова Вступительная заметка М. О. Чудаковой	428
IN MEMORIAM	
Памяти Сергея Серафимовича Шведова	438
Библиография основных работ С. С. Шведова Составил Б. В. Дубин	440
Abstracts	443

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК ПЯТЬЕ ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор И. Боже

Художественный редактор Г. Крутой

Технический редактор Г. Слепкина

Набор и верстка: В. Ивликов

Подписано в печать ~~10.08.94~~. Формат 60 × 84/16.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Бумага офсетная. 28,31 физ. печ. л.: 26,33 усл. печ. л. Тираж ~~1~~000 экз. Издательство «Импринт», 103001, Москва, ул. Б. Садовая, 10-50.

